

UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER
FACULTÉ DE DROIT ET DES SCIENCES ÉCONOMIQUES

LE FESTIVAL D'AVIGNON

1947 - 1968

THÈSE

présentée et publiquement soutenue devant la
Faculté de Droit et des Sciences Economiques
de Montpellier
pour l'obtention du grade de Docteur en Droit

par

Catherine ARLAUD

Jury: MM. DESMOULIEZ, Professeur, Président
GOYARD, Professeur
QUENEUDEC, Professeur } Assesseurs
SERVIER, Professeur

JUIN 1969



Digitized by the Internet Archive
in 2026

UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER
FACULTÉ DE DROIT ET DES SCIENCES ÉCONOMIQUES

LE FESTIVAL D'AVIGNON

1947 - 1968

THÈSE

présentée et publiquement soutenue devant la
Faculté de Droit et des Sciences Economiques
de Montpellier
pour l'obtention du grade de Docteur en Droit

par

Catherine ARLAUD

Jury : MM. DESMOULIEZ, Professeur, Président
GOYARD, Professeur
QUENEUDEC, Professeur } Assesseurs
SERVIER, Professeur

JUIN 1969



La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

FACULTÉ DE DROIT ET DES SCIENCES ÉCONOMIQUES

Liste du personnel enseignant

JANVIER 1969

HONORARIAT : MM. LEGAL Alfred, Doyen - Professeur de Droit privé
ANTONELLI Etienne, Professeur d'Economie politique
DELBEZ Louis, Professeur de Droit international public
DIJOL Marcel, Chargé de cours

ADMINISTRATION :

Doyen	M. PEQUIGNOT	Georges
Premier Assesseur	M. CABRILLAC	Michel
Second Assesseur	M. DUVAUX	Jacques
Secrétaire Général	M. BEGON	Roger

PROFESSEURS : MM. COSTE-FLORET Paul, Professeur de Droit civil
MILHAU Jules, Professeur de Sciences économiques, Membre du
Conseil économique
PEQUIGNOT Georges, Professeur de Droit administratif, Doyen
DESMOULIEZ Georges, Professeur de Droit constitutionnel et
de Science politique
MAURY René, Professeur de Sciences économiques
AUSSEL Jean-Marie, Professeur de Droit privé
CABRILLAC Michel, Professeur de Droit commercial
CASTAGNE André, Professeur de Droit public
COLOMER André, Professeur à titre personnel de Droit privé
BADOVIN Robert, Professeur de Sciences économiques
GOURON André, Professeur de Droit romain et Histoire du Droit
DONNIER Marc, Professeur de Droit privé
DUVAUX Jacques, Professeur de Sciences économiques
CALAIS Jean, Professeur de Droit privé
MOUSSERON Jean-Marc, Professeur à titre personnel de Droit
privé
RIVES-LANGE Jean-Louis, Professeur de Droit privé
OUSSET Jean, Professeur de Sciences économiques
GOYARD Claude, Professeur à titre personnel de Droit public
QUENEUDEC J.P., Professeur à titre personnel de Droit public
CONSTANS Louis, Professeur de Droit public

PROFESSEUR ASSOCIE :

M. MOREL André, Professeur d'Histoire du Droit à l'Université
de Montréal

MAITRE DE CONFERENCES -

AGREGE : M. BABINET François, M. C. Agrégé de Droit romain et Histoire
du Droit

MAITRES - ASSISTANTS :

- M. SAUMADE Gérard, Maître-Assistant de Sciences économiques, affecté à l'I. U. T.
- M^{me} MAURY Geneviève, Maître - Assistante de Sciences économiques
- M^{me} DELMAS Marie, Maître - Assistante de Droit public
- M^{me} FERHAT Maryse, Maître - Assistante de Sciences économiques
- M^{lle} FAURE Andrée, Maître - Assistante de Sciences économiques
- MM. DI MALTA Pierre, Maître - Assistant de Droit public
- MAURY Jean, Maître - Assistant de Droit privé
- LEVITA Max, Maître - Assistant de Sciences économiques
- TRAIMOND Pierre, Maître-Assistant de Sciences économiques

CHARGES DE COURS :

- MM. DUBOIS André, Chargé de cours de Sciences économiques
- DORANDEU Henry, Chargé de cours de Droit public
- ROUYER - HAMERAY Bernard, Chargé de cours de Droit public
- M^{me} RIVES - LANGE Marie-Thérèse, Chargée de cours de Droit privé
- MM. RIERA Georges, Chargé de cours de Droit public
- JOUFFROY Paul, Chargé de cours de Sciences économiques
- M^{lle} TIEVANT Claude, Chargée de cours d'Histoire du Droit
- MM. PRALUS Michel, Chargé de cours de Droit privé
- DURAND Bernard, Chargé de cours d'Histoire du Droit

ASSISTANTS :

- MM. STEINMETZ Frank, Assistant de Droit privé
- SERRA Yves, Assistant de Droit privé, affecté à l'I.U.T.
- NGUYEN PHUNG Maximilien, Assistant de Droit privé
- VILAR Charles, Assistant de Droit privé
- M^{me} GILMAN Marie-Hélène, Assistante de Sciences économiques à l'Institut de Perpignan
- MM. GUIN Jacques, Assistant de Sciences économiques
- COLSON Jean-Philippe, Assistant de Droit public
- BRUNET François, Assistant de Droit privé
- SEUBE Alain, Assistant de Droit privé
- GUBAL Michel, Assistant de Droit public
- VIGNAU Jean-Pierre, Assistant de Sciences économiques
- PELLAT Jacques, Assistant de Droit public
- MICHAUD Jacques, Assistant d'Histoire du Droit
- MIAILLE Michel, Assistant de Droit public
- DELANDE Guy, Assistant de Sciences économiques
- BRUNEL Joseph, Assistant d'Histoire du Droit
- M^{lle} CHOLLET Nicole, Assistante de Droit privé
- M^{lle} FERRER Lucette, Assistante de Droit privé
- M^{lle} GUILLON Hélène, Assistante de Droit public
- MM. GUIRAUDEN Dominique, Assistant de Droit public
- GHELLAL Amine, Assistant de Droit public
- BECQUE Pierre, Assistant de Droit public
- GROS Christian, Assistant de Sciences économiques
- VALLAT Henri, Assistant de Sciences économiques
- NOY André, Assistant de Sciences économiques
- LACAVE Michel, Assistant d'Histoire du Droit
- VIDAL Michel, Assistant d'Histoire du Droit
- M^{lle} MONTOUT Nadine, Assistante de Droit privé
- MM. VEZIAN Jack, Assistant de Droit privé
- LESTRADE Olivier, Assistant de Droit privé
- M^{me} LAMBOLEY Annie, Assistante de Droit privé
- M^{me} SCHMIDT Joanna, Assistante de Droit privé
- MM. ARTZ Jean-François, Assistant de Droit privé
- ANDRE Jean-Marc, Assistant de Droit public
- LAPORTE Jean-Marie, Assistant de Sciences économiques
- DUMAS André, Assistant de Sciences économiques
- M^{me} CAYET Françoise, Assistante de Sciences économiques

PROFESSEUR D'EDUCATION PHYSIQUE :

- M. MARET Marcel.

A MES PARENTS

A MON FRERE

A notre Président de thèse Monsieur le Professeur Georges DESMOULIEZ qui a bien voulu nous confier la réalisation de cette étude. Nous le prions d'agréer le témoignage de notre reconnaissance et l'expression de notre profond respect.

A Messieurs les Professeurs Claude GOYARD et Jean-Pierre QUENEUEDEC. Nous leur exprimons notre respectueuse gratitude pour avoir accepté de juger ce travail.

A Monsieur Jean SERVIER, Professeur de Sociologie à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines. Nous avons été très sensible à l'honneur qu'il nous a fait de venir siéger dans le jury de cette thèse de Science politique.

Enfin, il nous est agréable d'adresser nos vifs remerciements à tous ceux qui ont aimablement facilité nos recherches.

PRÉFACE

C'est une grande aventure que nous conte fidèlement Catherine Arlaud, une aventure qui s'est pérennisée en une sorte d'institution.

Au commencement était le génie du lieu : ce haut-lieu médiéval au cœur d'une ville bien vivante et qui l'été pour beaucoup de touristes est la première étape du Midi. Plus la volonté d'Avignonnais amoureux de leur ville et désireux de donner aux hautaines murailles du Palais des Papes une animation digne d'elles.

La chance, ce fut la rencontre de ce lieu et de cette volonté avec Jean Vilar. Il avait déjà mis en scène : "Meurtre dans la Cathédrale", mais dans l'étroite chapelle pour initiés du Vieux-Colombier. Il trouvait un cadre à la dimension de son ambition.

Quand les projecteurs s'éteignirent pour annoncer le premier spectacle dans la cour du Palais et que celle-ci ne fut plus qu'un vaste volume nocturne et silencieux sous le plafond du ciel et des étoiles, puis que les sonneries des trompettes et les faisceaux de lumière balayant l'immense plateau scénique crevèrent la nuit et que les premiers personnages s'avançant d'un pas lent dans leurs vêtements de majesté firent retentir les premières phrases du drame shakespearien de "Richard II", alors tous comprirent qu'un grand style de théâtre était né.

Année après année, Avignon nous a apporté chaque été les enchantements du festival. Evoquerai-je la voix grave et jouant souvent d'une même corde de Jean Vilar dans ses rôles toujours royaux couronnés ou découronnés, un peu prédicants, mais animés d'un souffle prophétique : Saint-Louis partant pour la croisade. Evoquerai-je Gérard Philipe dans "Lorenzaccio" courant d'une fenêtre à l'autre, pour une fois éclairées, de la cour du Palais, afin d'appeler les patriciens de Florence à se révolter contre un Médicis abâtardi. Evoquerai-je Daniel Sorano, à la fin de "Don Juan", réclamant ses gages comme une plainte à son maître disparu en enfer et qu'il regrette, apportant la collaboration de Molière à la philosophie de l'absurde d'Albert Camus. Ces souvenirs de la mémoire heureuse sont autant de merci reconnaissants.

Fête de l'été et fête de la parole, le festival d'Avignon est une communion. Les pèlerins y sont joyeux et il sont nombreux. La ligne que Jean Vilar a su lui imprimer et dont il a marqué tout le théâtre en

France depuis une vingtaine d'années, c'est le mariage de la qualité et de la quantité. A la première, il a donné l'altitude des sommets. A la seconde, il a cherché à répondre par un effort d'ouverture et de conquête du public, par un travail d'organisation et de logistique, qui est le second volet du diptyque d'Avignon.

Ce second tableau est-il aussi réussi que le premier ? Oui, si l'on compte le public réuni dans la cour d'honneur du Palais des Papes. Et le nombre des représentations. Oui, si l'on considère ce que Jean Vilar a su faire de l'immense salle du Palais de Chaillot. Le festival d'Avignon a donné le souffle au Théâtre national populaire. Une réussite ? Oui. Populaire ? C'est tout le problème de l'action culturelle depuis des années. Problème résolu ? Evidemment pas à la date où nous parlons. Problème posé. C'est celui d'un pays comme le nôtre, où l'on mange à peu près à sa faim, où la société industrielle progresse, mais où l'on ne se nourrit pas seulement de pain, et où les problèmes du développement de la culture ou plutôt d'une meilleure répartition de ce qu'elle peut apporter s'inscrivent au premier rang des questions d'un vieux pays civilisé.

Longtemps le Festival d'Avignon a marché de conserve avec le T.N.P. Puis il y a eu divorce. Et Jean Vilar a renoncé à l'instrument de création personnelle qu'il avait lui-même forgé. Il nous permettra de le regretter et de souhaiter que ce renoncement à des créations signées Jean Vilar ne soit pas irrévocable.

Mais l'œuvre d'Avignon a continué. Le public s'est multiplié. Il est de plus en plus jeune. Et la vieille capitale des papes en un siècle de dissensions est devenue la métropole d'été du jeune théâtre en France, et de tout ce qu'il draine avec lui d'enthousiasme, d'esprit de recherche et de renouvellement, et parfois de contestation. Le vieux roi Jean Vilar règne sur un royaume en pleine jeunesse. La vocation du Festival, a-t-il dit, est de remettre toujours en cause son succès, de relancer la mise pour des risques et des paris nouveaux.

L'ouvrage que voici est fidèle au point de s'effacer devant son sujet. Mais la qualité de sa documentation en fait un instrument de référence irremplaçable. Il retrace vingt-deux ans d'aventures, de volonté, d'organisation, de succès et de mises en question. Ce bilan est la caution de l'avenir. En cette année du XXII^{me} Festival d'Avignon, il permet d'espérer longue vie pour cette ardente "Fiesta" du Théâtre.

Georges DESMOULIEZ

Juillet 1969

INTRODUCTION

1947 : Durant une semaine, trois spectacles, en 7 représentations données par une seule troupe, réunissaient 4 818 spectateurs.

1967 : Pendant un mois, dix spectacles, en 57 représentations données par quatre troupes, attiraient 108 588 spectateurs.

En vingt et un ans, 353 représentations et 55 spectacles différents.

Tel est le bilan du Festival d'Avignon qui, au sein des manifestations théâtrales de plein air, occupe une place privilégiée.

Comment ce Festival, qui, au départ, était l'œuvre d'une troupe presque inconnue et de bonnes volontés locales, a-t-il pu devenir une véritable institution de renommée internationale, exemple exceptionnel d'une importante manifestation dont la réussite artistique va de pair avec le succès populaire ?

Cet heureux résultat tient, en grande partie, à la préoccupation constante des responsables de poursuivre une politique bien déterminée : présentation d'œuvres nouvelles et recherche d'un public populaire, deux impératifs que nous nous proposons d'étudier en premier lieu.

La création fut en effet le souci majeur du Festival ; consacré pendant longtemps au seul théâtre, dans le style que lui avait imprimé Jean Vilar, et qui lui avait donné son originalité, il devait se renouveler en 1966 pour s'ouvrir à d'autres formes d'expression.

Pour réaliser la conquête d'un public populaire, deuxième ambition du Festival, diverses armes furent employées : abaissement du prix des places, recours aux vastes assemblées, développement de l'hébergement collectif, absence de mondanités, multiplication des manifestations annexes et des échanges entre artistes et public, toutes choses qui distinguent le Festival des autres entreprises du même type ; ces moyens furent-ils efficaces ? L'étude du public nous montrera dans quelle mesure cette bataille a été gagnée.

Le Festival ayant pris une grande ampleur, l'on peut se demander jusqu'à quel point il est avignonnais, intégré à la cité. S'agit-il d'une véritable décentralisation théâtrale, ou d'un phénomène importé, éphémère et artificiel, sans lien aucun avec la ville où il se développe depuis plus de vingt ans ? C'est ce que nous essaierons d'analyser enfin, à travers les influences que peuvent avoir l'un sur l'autre Avignon et le Festival.

Le XXI^me Festival marquait le terme de notre étude. Mais nous ne pouvions passer sous silence celui de 1968, qui cristallisa au mois de juillet, la grande vague de contestation de Mai, souleva les passions, et atteignit des proportions qu'il n'avait jamais atteintes jusque-là dans la ville.

Le climat fiévreux qui l'a caractérisé rompait, pour la première fois, avec le désir de Vilar de :

« Faire d'Avignon, à l'heure du Festival, un lieu privilégié du loisir populaire et de la réflexion, le rond-point accueillant où, théâtre et musique, rencontres, débats publics et familiers, offrent un attrait supplémentaire aux charmes de la cité et de ses environs, à la noblesse et à l'histoire merveilleuse de ses monuments ».

PREMIÈRE PARTIE

ÉVOLUTION ARTISTIQUE
DU FESTIVAL

Plusieurs étapes jalonnent les vingt-deux années de vie artistique du Festival.

La première est celle de l'aventure ; elle s'achève en 1951 avec l'arrivée de Gérard Philipe à Avignon, et la nomination de Jean Vilar au Théâtre National Populaire.

Lui succède une longue période (1951 à 1964), au cours de laquelle Festival et T.N.P. se confondent, et où s'affirme le style des débuts.

C'est ce que nous appellerons, après d'autres, « *la révolution d'Avignon* ».

Enfin, après une période transitoire, 1966 marque la transformation totale d'un festival qui, au faîte de la gloire et du succès, commence à s'engluer dans la routine et cherche son « *deuxième souffle* ».

Le Festival a aussi marqué le renouveau du théâtre de plein air en France. Ce sera l'objet de notre troisième chapitre.

CHAPITRE I

LA RÉVOLUTION D'AVIGNON

Le Festival d'Avignon n'aurait pu être qu'une nouvelle fête théâtrale en plein air parmi tant d'autres, dans la lignée de ses ancêtres prestigieux dont le plus connu et le plus voisin était « Les Chorégies d'Orange ».

En fait, dès sa naissance, il marqua son originalité tant par ses ambitions que par son style qui ne fit que se confirmer au cours des années et contribua, de l'avis général, à l'évolution de l'art dramatique contemporain. En quoi consiste-t-elle ?

Nous étudierons d'abord la naissance du Festival et ses premières années, son originalité par rapport aux autres manifestations du même genre, et enfin ce style particulier que lui a donné Jean Vilar.

SECTION I

GENÈSE DU FESTIVAL

I. — SA NAISSANCE

La naissance du Festival est légendaire. Il naquit sous les auspices de la poésie, du cinéma et de la peinture : tout a commencé par une rencontre de Jean Vilar avec le poète René Char. Celui-ci voulait réaliser un film dont il avait écrit le scénario, *Le Soleil des Eaux*, et il avait demandé à Jean Vilar, qu'il venait d'admirer dans le film de Marcel Carné *Les Portes de la Nuit*, de lui donner des conseils pour la direction des acteurs.

Ce film ne se fit pas, mais il permit à Jean Vilar de connaître le conseiller et ami de René Char, l'amateur d'art et marchand de tableaux M. Christian Zervos. Celui-ci était en train d'organiser, en avril-mai 1947,

une grande exposition de peinture moderne à Avignon, dans la grande chapelle du Palais des Papes, avec une cinquantaine de toiles de Picasso, Matisse, Léger, Braque, Klee, etc...

A cette occasion, Zervos proposa à Vilar de donner, un soir, une représentation dans le Palais des Papes, de *Meurtre dans la Cathédrale* de T.S. Eliot, qu'il avait créé avec succès en 1945. « Surpris et effrayé » Vilar refusa d'abord, car il n'avait joué que dans de tout petits théâtres confidentiels.

Quelques jours après, pourtant, il proposait à M. Zervos trois créations : *Richard II* de Shakespeare, jamais joué en France, et deux créations françaises de deux écrivains vivants, l'un déjà consacré, Paul Claudel (*Histoire de Tobie et Sara*), l'autre à ses débuts, Maurice Clavel (*La Terrasse de Midi*).

« L'aventure » devenait trop périlleuse. Zervos dût refuser faute de moyens, mais invita Vilar à entrer en relation avec ses amis, le Docteur Pons, alors Maire d'Avignon, et son adjoint M. Charpier.

C'est ainsi que naquit l'idée de la Semaine d'Avignon.

La municipalité communiste avait eu au début l'idée d'une manifestation d'art désintéressée qui aurait eu lieu sur les places publiques, dans la cour du Musée, etc..., mais s'aperçut très vite que ce n'était pas rentable.

Vilar, lui, voit une occasion de s'évader des théâtres clos, des petites salles et des publics confidentiels qui le conduisaient à un « art étriqué ». Son idée de jouer en plein air dans la cour du Palais des Papes fut tout de suite approuvée, et la municipalité, satisfaite de « voir enfin se dessiner des tentatives de décentralisation artistique au profit de la province, et en particulier d'Avignon », lui attribua une subvention pour sept représentations qui devaient inaugurer un cycle d'art dramatique annuel.

Le Dr Pons ne voulait pas qu'un changement de majorité au Conseil Municipal (c'était l'époque du tripartisme) compromette la pérennité de cette Semaine : pour faciliter son organisation et lui assurer une installation durable, il fallait créer un organisme sans couleur politique qui soit le soutien le plus large.

Le Comité de « Patronage et d'Organisation » fut constitué lors d'une réunion le 31 juillet 1947. Sous la présidence du Dr Bec, le secrétaire général étant M. Favier, il comprenait quarante-cinq membres recrutés parmi les personnalités avignonnaises. Il devait assumer la responsabilité de toute l'organisation (transport, hébergement, contrôle), et devait être bénéficiaire de la subvention accordée par la municipalité.

Celle-ci s'était chargée, avec l'aide du 7^{me} Génie, de l'installation de la scène et de la salle dans la Cour d'Honneur, et laissait au Comité la charge de tous les autres frais sur la subvention qu'elle lui allouait.

De son côté, Jean Vilar était aidé à Paris par le Cercle d'Echanges Artistiques Internationaux (C.E.A.I.) qui mit à sa disposition son secrétariat et ses conseils.

Le C.E.A.I. fondé au lendemain de la guerre était une association regroupant deux catégories de membres :

— des personnalités appartenant au monde des arts lyriques (Désormières, Messiaen, Poulenc), dramatiques (Baty, Vilar), plastiques, des lettres ou des sciences.

— des personnalités « représentant des entreprises appartenant aux industries françaises d'art et de création » (haute couture, bijoux, parfums, cristaux, tissus, vins, etc...).

Le but de l'association était entre autres « d'encourager et de développer par tous les modes de diffusion, les arts lyriques, dramatiques et plastiques ainsi que les industries d'art et de création », de faire connaître à l'étranger les œuvres françaises dans ce domaine et vice-versa.

Ce fut donc ce Cercle, surtout en la personne de sa secrétaire générale M^{me} d'Ornhelm qui représenta Vilar à Paris pour toute l'organisation du Festival.

En même temps, pour donner un plus grand lustre à ces manifestations, était créé un Comité d'Honneur sous le patronage du Président de la République, M. Vincent Auriol, composé de personnalités politiques nationales (Herriot), ou locales (préfet, maire...), ainsi que des arts et des lettres : Georges Braque, Jacques Copeau, André Gide, le Professeur Mondor, Christian Zervos et Jean Giraudoux entre autres.

L'organisation de ces premières manifestations n'alla pas sans difficultés de toutes sortes.

Difficultés matérielles d'abord, puisqu'il fallait créer un théâtre complet dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, au sol irrégulier et rocailleux. La scène construite par les soldats du Génie, sur les conseils de l'assistant de Vilar, Maurice Coussoneau, fut réalisée avec des madriers, des pontons, des rails et des traverses, les inégalités de la cour compensées par des fûts vides. Les chaises étaient louées sur place.

Toutes les bonnes volontés furent mises à contribution pour numérotter les chaises, peindre les meubles et les accessoires, coller les affiches publicitaires. Un antiquaire de la ville, M. Noguès prêtait des accessoires. Un transporteur avignonnais assura le transport gratuit des comédiens de Paris à Avignon.

Pour le logement des artistes, un appel avait été lancé par le Comité à un certain nombre de personnes susceptibles de les héberger pendant la Semaine ; car « les 25 comédiens qui composent la troupe très homogène de J. Vilar... ne sont pas des « vedettes » que l'on manœuvre à grand renfort de cachets. Ils servent un idéal... Les préoccupations matérielles passent au second plan pour ces artistes qui ne font preuve d'aucune exigence, il est donc nécessaire que le Comité prévoie sous une forme élégante, une aide déguisée ».

Ainsi plusieurs Avignonnais logèrent pendant une douzaine de jours un ou plusieurs acteurs.

Le syndicat d'initiative assurait la location.

Sur le plan financier, les difficultés n'étaient pas moins grandes : outre la subvention de la Mairie d'Avignon (300.000 francs à laquelle s'ajoutera une autre subvention de 700.000 francs), J. Vilar avait obtenu une subvention de 500.000 francs de la Direction générale des Arts et Lettres (ministre Pierre Bourdan).

Tout ceci était fort insuffisant, car le petit nombre de représentations ne permettait pas un amortissement normal des frais, puisqu'il s'agissait de créations pour lesquelles soixante-dix costumes originaux avaient été conçus et exécutés. Ces difficultés financières devaient d'ailleurs se répercuter sur plusieurs années.

C'est ainsi, grâce à la conjugaison de tous ces efforts officiels ou anonymes, que la Semaine d'Art vit le jour du 4 au 10 septembre 1947.

Elle avait été précédée d'une réunion motonautique sur le Rhône, le 31 août, au bénéfice des associations des sinistrés d'Avignon et de Villeneuve, prologue à la Semaine.

Celle-ci se composait de trois créations dramatiques ainsi que de deux concerts, sous la direction de Roger Désormières, dont le programme allait de la musique du XIII^{me} siècle à Darius Milhaud et Francis Poulenc en passant par l'avignonnais Jean-Joseph Mouret.

L'entreprise était pleine d'aléas.

Pour les comédiens c'était une véritable aventure. Ceux qui acceptèrent d'y participer étaient tous très jeunes et, à quelques exceptions près, peu connus ou pas du tout ; depuis, beaucoup sont devenus très célèbres.

Dès la première année il y eut : Béatrix Dussane, Germaine Montero, Silvia Monfort, Jean Négroni, Alain Cuny, Michel Bouquet, Jean-Paul Moulinot, Jean Leuvrais, Raymond Hermantier et Bernard Noël.

On se plaît à rappeler que, dans *Richard II*, la deuxième suivante de la reine était Jeanne Moreau ; son rôle dans *La Terrasse de Midi* était plus important.

A Paris, à cette époque, aller jouer à Avignon paraissait démodé et on regardait curieusement cet exil.

« En 1947, créer en province trois œuvres dramatiques était jugé, non pas une folie par ceux qui jugent et pratiquent le théâtre, mais tout simplement une entreprise d'amateur. De quoi faire rougir de honte un artiste professionnel... « Folie ! » Sottise ! absence totale de bon sens français et professionnel ! Trois répétitions générales en trente-six heures ! Oui trois générales ! et quelles ? une pièce d'un Shakespeare inconnu ! d'un Claudel inédit ! et celle d'un garçon de vingt-six ans ! » (1).

Le but artistique de ces manifestations « est d'essayer (après quelques autres) de rendre au théâtre ses dimensions premières et véritables, en des lieux où la grandeur naturelle soit le seul décor » et à l'occasion d'une

(1) Vilar. *Bref*, juillet-août 1961, n° 48.

fête dont la communauté « porte » le spectacle. Bref, c'est exactement le contraire de ce que l'on appelle « une tournée »...

Les créations doivent ajouter au répertoire au lieu de l'exploiter. On demande au public « d'exercer son esprit critique, au lieu d'applaudir aux bons endroits ». Les vedettes n'y figurent pas en tant que « vedettes », mais en tant que « comédiens que l'entreprise a passionné ».

« Il s'agit d'unir comme jadis l'art généreux du théâtre avec le repos et le plaisir de l'homme », annonçait le programme du premier Festival (cf. *annexe I*).

L'entreprise était soutenue sur le plan avignonnais par la presse.

« L'essai que va faire M. Jean Vilar est remarquable par ce qu'il a d'inédit, écrivait M. Maurice Bonnard ⁽¹⁾. Cette fois on ne va pas présenter aux spectateurs des pièces du répertoire pour lesquelles on aura réuni quelques jours plus tôt, pour le raccord tout de même indispensable, des acteurs ayant joué des pièces cent fois, après avoir rassemblé tant bien que mal une figuration improvisée. Ce seront des pièces nouvelles qui vont être créées pour le public par des acteurs qui les auront pour lui, étudiées, répétées, mises au point. Il est juste de reconnaître la nouveauté de cet effort ». Et il concluait son article en demandant « l'adhésion confiante » de toute la population et l'encouragement et le soutien des amateurs d'art.

La pièce inaugurale fut la *Tragédie du Roi Richard II* de Shakespeare, dans une traduction de Jean-Louis Curtis. Elle avait été choisie pour être jouée dans la Cour d'Honneur en particulier pour son accord historique avec le Palais : Richard II montait sur le trône lorsque Grégoire XI quittait Avignon. Ce fut un succès « car cette tragédie royale rencontra un décor à sa mesure dans ces murs orgueilleux qui étaient encore tout neufs quand le Richard II de l'histoire avait joué ce « petit bout de rôle » prêté par la mort aux rois ». (M.T. Serrière).

L'Histoire de Tobie et de Sara de Paul Claudel fut présentée dans une mise en scène de Maurice Cazeneuve dans le Verger d'Urbain V. Quant à *La Terrasse de Midi* de Maurice Clavel, c'est au théâtre municipal qu'elle fut créée.

Dès le premier soir, s'affirmait le style de ce qui allait être le Festival d'Avignon et le style de Vilar.

Mais qui était ce Jean Vilar presque inconnu ? Qu'avait-il fait jusqu'ici ? Quels étaient son ambition et son but en réalisant cette Semaine ?

(1) *Dauphiné Libéré*, 8 août 1947.

II. — JEAN VILAR

Jean Vilar est né le 25 mars 1912 à Sète. Après avoir passé son baccalauréat, il « monte » à Paris pour préparer une licence de lettres, et il est répétiteur au Collège Sainte-Barbe, lorsqu'un de ses collègues l'emmène au théâtre de l'Atelier, à une répétition de *Richard III* que prépare Charles Dullin. C'est là que sa vocation se décide.

Il s'inscrit à l'Ecole de Dullin où il restera trois ans, d'abord comme élève, puis comme régisseur, avec pour camarades Jean-Louis Barrault, Madeleine Robinson, Pierre Valde, Jean Marais, etc...

« On n' imagine pas ce qu'a pu représenter pour nous, à vingt ans, l'Atelier de Dullin. Pour certains il ne fut alors jamais question d'aller chercher ailleurs un rôle, un autre cours ou un autre maître. Notre amour était calme, sans chicane, sans phrase, ouvrier. Je suis resté pendant trois ans l'élève de Dullin et, comme d'autres, le locataire de l'Atelier. Je ne me souciais pas de savoir, s'il y avait alors dans Paris, d'autres écoles, d'autres Maîtres, d'autres directeurs. Cet amour me suffisait ».

L'influence de Dullin fut très importante et au lendemain de sa mort, en 1949, Vilar en porta témoignage : « Nous sommes quelques-uns qui auront eu beaucoup de chance. Nous l'avons rencontré et suivi alors que nous avions vingt ans. Faire aujourd'hui l'analyse non pas de ce qu'il nous a transmis mais de ce qu'il a créé de sa propre chair, devant nous et pour nous, élèves maladroits et timides, me paraît impossible. Il faudra désormais transmettre à nos cadets ce que fut, ce que reste Monsieur Dullin : un exemple ».

C'est chez lui que Vilar prit conscience de certaines idées qui allaient dominer tout son théâtre : le sens de la beauté et de l'actualité des grands textes classiques, la constatation qu'il n'y a pas de personnage qui ne doive être composé et qu'il n'est de bon comédien que de composition, enfin, la nécessité de la solidarité de l'équipe toute entière, du tout premier rôle au dernier machiniste, pour mener à bien l'aventure du théâtre (1).

C'est Charles Dullin qui réalisa le joint entre Jacques Copeau et la nouvelle génération d'hommes de théâtre d'après la guerre, en favorisant l'épanouissement des personnalités si différentes de Vilar et de Barrault.

Le service militaire, puis la guerre, occupèrent Vilar de 1937 à 1940. Mais en 1941, il part en tournée avec une troupe ambulante « La Roulotte » qui, sous le patronage de Fernand Ledoux et de Pierre Fresnay, regroupe quelques jeunes comédiens parmi lesquels Jean Desailly, J.P. Grenier, Oliver Hussenot, sous la direction d'André Clavé. « La Roulotte » parcourt la province française et s'arrête dans plus de cent cinquante villages, un chaque soir. Chaque membre de la troupe met la main à la pâte, devient machiniste, électricien...

(1) cf. A. de Baecque.

« Ce fut, après l'apprentissage chez Dullin, ma plus grande leçon. Jouer dans une cour d'auberge, dans une salle de bal, dans un théâtre de patronage, dans un hall d'hôtel et parfois sur une scène, quelles servitudes excitantes ! ».

Cette expérience de « La Roulotte » réalisait un théâtre éternel, sans décor, qui ne reposait que sur l'œuvre et le jeu des acteurs. Le public neuf qu'il fallait conquérir chaque soir, était un public populaire composé de paysans, d'ouvriers, de commerçants qui souvent allaient au théâtre pour la première fois et réagissaient spontanément. C'est celui que cherchera à atteindre Vilar à Avignon puis au T.N.P.

En 1943, « La Roulotte » rentre à Paris et joue *La Fontaine aux Saints* de Synge, dans lequel Vilar tient son premier grand rôle.

Il a trente ans, il va maintenant tenter sa propre aventure : la création de sa troupe.

La première pièce qu'il monte est *La Danse de Mort* de Strindberg, dans le salon d'un hôtel particulier qu'il s'était fait prêter. L'entrée était gratuite et il était fait seulement appel à la générosité des spectateurs. Mais la pièce n'est jouée que deux jours : le spectacle est interdit par la Société des Auteurs parce qu'un directeur de théâtre en a acheté les droits.

La même année, au mois de septembre, il met en scène et joue une seconde pièce de Strindberg, *Orange*, et une œuvre de Jean Schlumberger, *Césaire*, au Théâtre de Poche qu'il a loué pour dix jours. Ce fut son premier succès : le spectacle tient l'affiche pendant un mois contre toute attente. Le nom de Vilar est maintenant connu dans le monde des arts et lettres, car ses premiers spectateurs comptent parmi eux Jean Paulhan, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Jacques Lemarchand.

Vilar fonde alors une société d'abonnés, « La Compagnie des Sept », et monte pour elle, en 1944, au Théâtre La Bruyère *Don Juan* de Molière et *Un Voyage dans la Nuit* de Christiansen.

En 1945, *La Danse de Mort* reprise aux Noctambules est jouée cent cinquante fois. La même année c'est *Meurtre dans la Cathédrale* de T.S. Eliot qu'il monte au Vieux Colombier : pour cette pièce austère et difficile, jouée dans un théâtre aux dimensions normales mais un peu excentré, Vilar ne prévoyait qu'une vingtaine de représentations ; il y en eut deux cent trente : c'était le succès.

Ce fut une étape très importante pour Vilar qui, jusque-là, n'avait recueilli que des succès dits d'estime auprès de l'intelligentsia parisienne. Il reconnaît volontiers que sa mise en scène du Vieux Colombier était déjà empreinte du style qui s'est affirmé plus tard à Avignon. Déjà, les costumes et les décors étaient l'œuvre du peintre Léon Gischia.

Meurtre servit de transition entre les petites salles confidentielles où il avait joué et les grands espaces de la Cour d'Honneur, puis du Palais de Chaillot, et entre le public restreint de ses débuts et les foules qu'il

attirera par la suite. En effet, comme le souligne de Baecque ⁽¹⁾ : « Pour la première fois, l'élément public comme participant de la cérémonie théâtrale va donner à une réalisation de Vilar, son importance, ses véritables dimensions, et cela constitue un tournant important dans l'évolution des mœurs théâtrales françaises ».

Vilar reçut alors à l'unanimité le Prix du Théâtre fondé par des critiques (Touchar, Franck, Mignon...), prix qui d'ailleurs ne fut décerné qu'une seule fois.

Et c'est en 1947 l'arrivée à Avignon. Quelles étaient les raisons qui ont poussé Vilar à venir s'exiler en province pour jouer en plein air ?

Ces raisons sont nombreuses et il s'en est expliqué bien des fois :

— Ce fut d'abord une réaction contre le théâtre qui « manquait d'oxygène », qu'il fallait faire « respirer ». « L'avenir du théâtre n'est pas dans le huis-clos » avait-il dit. Il rêvait de spectacle à ciel ouvert comme dans l'antiquité ; son but était de redonner à l'art dramatique « un moyen d'expression oublié, sinon perdu, le contact avec l'air, la pierre et la terre ».

— Il y avait ensuite chez lui le sentiment qu'une certaine forme de théâtre ne pouvait être faite dans ces salles moyennes : la petitesse entraînait un « réalisme sordide » ou un « grandiose éloquent » auquel il était hostile.

— Le sentiment aussi qu'après la guerre, le théâtre ne prenait, et de plus en plus, qu'une forme parisienne. « Il s'agit bien de se rendre compte que le théâtre parisien avec des comédiens parisiens, des auteurs parisiens, des techniciens parisiens, aboutit à ce désastre glorieux de notre actuelle littérature dramatique », écrira-t-il en 1961.

— De plus après la libération, les salles redevenaient l'objet d'une exploitation pure et simple contre laquelle il voulait lutter :

« Réagir contre l'envahissement des méthodes commerciales dans le domaine de l'art, il m'a toujours semblé que c'était là le premier petit devoir de l'artiste... A la vérité, le danger est aussi grand de céder à la pureté monacale qu'au commerce. Restait un autre chemin. Restaient, disons, les absents. Restait le grand parti de ceux qui ne peuvent pas aller au théâtre, de ceux à qui le théâtre ne se propose pas, oublie, voire méprise : le public provincial et les classes laborieuses ». ⁽²⁾

Peut-être y avait-il déjà, très confusément, la recherche d'un théâtre populaire, aux vastes assemblées.

— A ces raisons s'en ajoutaient d'autres plus personnelles. Vilar avait « conscience qu'à Paris un vrai théâtre était inexploitable », et que « la direction d'un théâtre national ou privé, ne (lui) serait jamais accordée ».

⁽¹⁾ *Le Théâtre d'Aujourd'hui*, éd. Seghers, 1964.

⁽²⁾ *Bref* 1962, n° 61.

« Je m'étais rendu compte que je n'aurais jamais de théâtre à Paris, ou que je finirais peut-être par être directeur artistique à l'âge de cinquante ans. Je me suis dit : puisque Paris n'est pas pour toi, il faut t'établir ailleurs ». (1)

Que fallait-il donc faire ? En organisant la Semaine, Vilar obéissait à quelques principes qui furent ainsi définis dès la deuxième année :

1° « Il s'agissait de créer, dans la province de France la plus prédestinée par son passé, le germe d'un grand centre artistique et culturel qui peut avoir une importance à la fois nationale et internationale, une source d'enrichissement intérieur et de prestige extérieur pour le théâtre français ».

2° « Il s'agissait ensuite, d'offrir au public et aux comédiens l'occasion extrêmement rare et précieuse de communier dans un cadre qui fut à tous les sens du mot de grandeur naturelle, un cadre qui nous dispensa des accessoires, décors et trompe-l'œil du théâtre fermé et de la scène italienne... ».

3° « Il fallait enfin, faire de ces représentations moins un Festival d'élite pour des gens de bon ton qu'une grande fête populaire ».

III. — AVIGNON

« Il fallait créer un lieu qui offrit au théâtre toutes ses chances. Ce fut Avignon ». (Vilar).

Mais pourquoi cette ville ?

Bien sûr, pour Vilar l'essentiel était de sortir de Paris. Il est peut-être vrai que s'il n'avait pas « fait » Avignon, il serait allé ailleurs. Mais si le sort tomba sur cette cité plutôt que sur une autre, en raison des circonstances, il est bien certain que de nombreux éléments historiques, naturels ou géographiques étaient favorables à la création et au développement d'une manifestation de ce genre.

On a pu dire que le Festival c'était « la rencontre d'une ville et d'un homme ». Nous avons vu qui était l'homme ; quelle était la ville ?

Avignon eut une histoire assez mouvementée pour une petite ville, et un destin hors série laissant de nombreux vestiges de différentes époques, qui ont contribué à en faire une ville d'art.

Cette cité qui, ayant pris naissance dès la plus haute antiquité au pied du Rocher des Doms, fut successivement une république indépendante, la « Commune », puis la vassale du Comte de Provence, le siège de la papauté pendant un siècle (le XIV^{me}), fut gouvernée ensuite par des légats du Pape jusqu'à son rattachement à la France en 1791.

(1) *Le Monde*, 21 juillet 1966.

S'il ne reste pratiquement rien de l'antiquité, le Moyen-Age laissa le Pont Saint-Bénézet et la cathédrale N.D. des Doms. Mais c'est surtout l'installation de la papauté qui vit, outre la construction du fameux Palais des Papes, celle de monastères, d'églises et de chapelles.

Au XVII^{me} siècle, malgré un déclin politique très important, l'activité artistique était intense : on bâtit des édifices en grand nombre (Hôtel des Monnaies) et de nombreuses maisons bourgeoises.

Au XVIII^{me} siècle, ce furent de vastes hôtels particuliers : Hôtel de Caumont, Hôtel de Villeneuve-Martignan (qui abrite aujourd'hui le Musée Calvet), ainsi que l'Hôpital Sainte-Marthe et l'Aumône Générale.

Lorsque Avignon, devenue simple préfecture, perdit toute influence politique, son rôle dans la vie économique resta important au XIX^{me} siècle, grâce au commerce de la soie et de la garance, et au développement des cultures maraîchères ; son rôle littéraire et artistique également, puisqu'elle a été le berceau de la renaissance provençale et le centre du mouvement félibréen. De cette époque de prospérité, date l'extension de la ville hors de ses remparts.

S'il reste des vestiges des splendeurs passées, ce n'est souvent qu'à peu de chose que nous le devons : en général chaque génération a passé son temps à détruire ce qu'avait construit la précédente : les guerres, les invasions et les pillages y contribuèrent pour une large part : la fantaisie des édiles et l'indifférence des habitants firent le reste. Le siècle dernier fut peut-être le plus meurtrier à cet égard : le Palais des Papes ne fut sauvé de la démolition complète que parce qu'il abritait une caserne (il subit tout de même de grands dommages), et les remparts dont on voulait la disparition furent épargnés grâce à Mérimée, puis restaurés par Viollet-le-Duc.

Il a fallu attendre le XX^{me} siècle, pour que, dans un mouvement d'ailleurs général, qui tient à la fois au développement de l'instruction et du tourisme, et peut-être aussi à la mode, on se préoccupe de sauver ce qui pouvait l'être encore : inscription aux Monuments Historiques et à l'inventaire supplémentaire, ainsi que réparations, restaurations et aménagements.

Outre les monuments dont nous venons de parler, elle possède un magnifique musée et une riche bibliothèque créés par Esprit Calvet à la fin du XVIII^{me} siècle, constituant un des plus riches fonds de province. Avec au surplus le charme de ses vieux quartiers et de ses vieilles rues, Avignon possède un patrimoine artistique de taille.

Si grand soit-il, celui-ci ne suffit pas à expliquer le succès du choix de cette ville. D'autres éléments étaient favorables à l'implantation du Festival et à son développement : la vocation d'Avignon à attirer les artistes, son climat et sa situation géographique, et enfin le lieu scénique choisi.

— La cité fit toujours bon accueil aux artistes de toutes origines venant travailler dans ses murs

Pour décorer leurs édifices, les Papes avaient fait appel à des Italiens, en particulier à deux Siennois, Simone Martini (mort à Avignon en 1344) et Matteo Giovanetti : d'autres artistes affluèrent pendant cette période de toutes les provinces de France, de Flandre, d'Allemagne et d'Angleterre.

Après le départ de la papauté, « l'Ecole Avignonnaise » (XV^{me} s.) rassemble des peintres de panneaux, et non plus de fresques, ayant travaillé à Avignon plus ou moins longtemps au hasard de commandes, mais issus de régions fort différentes. (*La Pietà* est l'œuvre la plus connue, mais un grand nombre d'autres primitifs sont au Musée Calvet).

Les légats ont aussi fait travailler des sculpteurs comme Jacques Morel et Antoine Le Moiturier, ce dernier avignonnais de naissance, propagateurs ardents du nouveau style gothique, et Francesco Laurana qui mourut à Avignon en 1502, auteur du *Portement de Croix* commandé par le Roi René, pour le grand autel des Célestins (il se trouve aujourd'hui dans l'église Saint-Didier).

Sous la Renaissance, nous trouvons Simon de Chalons, puis aux XVII^{me} et XVIII^{me}, de véritables dynasties d'artistes : les Mignard, les Péru, les Parrocel, les Van Loo et les Vernet.

La ville ne fut pas initiatrice en matière d'art, sauf à l'époque des Papes : comme toute la Provence qui, loin des grands centres politiques, n'a jamais pu se mettre à la tête d'un mouvement artistique, elle fut surtout un lieu de passage accueillant pour les artistes nomades à qui elle conférait « son goût de simplicité et de réalisme ».

Depuis toujours Avignon était prédestinée à être le lieu d'élection de manifestations artistiques hors du commun.

— Située au cœur de la Provence, Avignon bénéficie aussi d'un climat idéal, favorable aux spectacles en plein air. Son ciel fréquemment balayé par le mistral est très pur, surtout en été où la pluie est rare. Il est significatif de constater qu'en 21 ans de Festival, soit 296 soirées, il n'y eut qu'un seul spectacle annulé à cause de la pluie !

— Quant à sa situation géographique, elle est enviable : située à la croisée des chemins des loisirs, comme elle le fut à celle des invasions et du négoce, sur la grande voie reliant le nord à la Méditerranée, au carrefour des routes d'Italie et d'Espagne. Avignon justifie pleinement l'expression de « plaque tournante » du tourisme : elle était donc bien placée pour recevoir le public venu du monde entier que rassemblera le Festival, avec d'autant plus de facilité qu'elle a toujours été une ville cosmopolite.

— Enfin, une des raisons de la réussite du Festival est le choix de la Cour d'Honneur, que Vilar préféra à la Place du Palais qui avait déjà servi de cadre à des représentations théâtrales quelques vingt ans plus tôt.

Elle se révéla une magnifique salle de théâtre à ciel ouvert. Enfermée de toutes parts, par l'aile du Conclave au nord, la Tour des Anges à l'est et l'aile des Grands Dignitaires à l'ouest, elle favorise « l'acoustique et le recueillement ».

La scène fut adossée à l'aile sud du Palais, dont les fenêtres gothiques irrégulièrement placées forment un très beau décor naturel. Elle est dominée à droite par la « Fenêtre de l'Indulgence », vaste baie qui, à l'origine, était entièrement dégagée, et de laquelle le Pape donnait sa bénédiction, (le fenêtrage actuel date des restaurations de 1913).

— Les premières années, jusqu'en 1953, on joua aussi dans un deuxième lieu, le Jardin d'Urbain V, qui constituait un cadre plus intime et moins austère ; il se prêtait plus à la poésie et à la comédie, la Cour étant réservée à la tragédie et aux grandes fresques.

Il est plaisant de penser que ces deux termes de théâtre se retrouvaient naturellement à Avignon : « la cour » et « le jardin ».

Ce Verger dont le sol herbu et les accacias au feuillage léger font un lieu frais et verdoyant, au charme reposant, est situé à l'est du Palais. La scène était adossée à la terrasse supérieure bordée par un long balcon, et dont le mur est tapissé de lierre.

« D'Urbain V, le Verger où en quatre ans furent représentées cinq œuvres, fut le berceau pour nous des « jeux français ». Le divertissement tragique, l'ironie douloureuse, la musique paresseuse qui se mêlaient aux jeux de l'amour, les facéties de l'esprit, les intransigeances du cœur s'y heurtèrent et s'y marièrent avec une telle aisance et une si agréable complicité, que le régisseur, nolens volens, n'avait plus qu'à se laisser guider par les cadences du poète, le sourire d'une actrice, le savoir-faire du costumier.

« Est-ce moi ou bien le Verger qui mit en scène ? Je ne sais guère à la réflexion. Et impose-t-on un rythme à Gide, à Claudel, à Supervielle ?

« Oui, je ne sais plus très bien si c'est le régisseur ou le Pape Urbain qui fit la tâche » (Jean Vilar).

IV. — LES ANCETRES DU FESTIVAL

On a dit qu'Avignon était le premier Festival de théâtre en France.

Ce mot qui, d'après le Larousse, existait en ancien français, nous serait revenu d'Angleterre dans son sens musical. En effet, nés au XVIII^{me} siècle, et presque simultanément en Allemagne et en Angleterre, les festivals étaient à l'origine réservés à la seule musique. Ils furent d'abord organisés en vue d'une circonstance particulière, puis se produisirent à date fixe.

C'est de nos jours seulement que la qualification de festival s'est étendue à l'art dramatique, et pour la première fois à Avignon.

« Un festival d'art dramatique, c'est un ensemble de représentations théâtrales, données en plein air, généralement en été, dans une ville de province, et de préférence une ville d'art dont les monuments historiques offrent au metteur en scène des décors naturels ». (1)

(1) Yves Gandon, *Théâtre de France*, 1951, n° 1.

Mais il existait bien avant 1947 des manifestations de ce genre. A cette date, le théâtre en plein air n'était pas un fait nouveau : en Europe, des représentations avaient eu lieu dans les théâtres antiques du pourtour méditerranéen et à Strafford-sur-Avon.

LES CHOREGIES D'ORANGE

En France, tout a commencé non loin d'Avignon, il y aura bientôt un siècle, à Orange dont le théâtre antique fut le premier à être rendu à sa destination, après avoir été déblayé et restauré partiellement.

Le 21 août 1869, devant 6.000 à 7.000 spectateurs, dans un hémicycle encore en ruines et dont les gradins étaient reconstitués avec des moyens de fortune, se déroula la première manifestation.

Deux félibres, Félix Ripert et Anthony Réal, avaient eu l'idée de donner dans ce théâtre des spectacles lyriques et dramatiques. Leur ambition que reprendront leurs successeurs Paul Mariéton et le fils d'Anthony Réal, était de promouvoir devant le Grand Mur un théâtre original qui ne copierait pas le théâtre parisien ni son répertoire, et qui s'adapterait à ses dimensions exceptionnelles et au plein air.

« Dans cette vaste enceinte (les acteurs) produiront des effets scéniques qui sont impossibles dans nos théâtres fermés »...

« Ce monument romain est avant tout le théâtre de la tragédie. Il doit être... comme « le conservatoire de l'art grec », et c'est à cette condition qu'il restera... au-dessus de toutes les scènes de plein air auxquelles il a donné l'essor... Il doit être le sanctuaire vénéré où continueront à être représentés, dans leur majestueuse simplicité, les chefs-d'œuvre de l'antiquité, ou les productions vraiment supérieures, tragédies ou opéras qui s'en sont inspirées. Dans un but de louable décentralisation, il faut que les productions nouvelles, sélectionnées avec goût et rigueur, se mêlent judicieusement aux œuvres consacrées ». ⁽¹⁾

En 1902, les Chorégies, c'est ainsi qu'elles se nomment, deviennent annuelles. Le théâtre d'Orange prend alors une place de plus en plus considérable dans le mouvement de décentralisation artistique et littéraire préconisé par le félibrige. Après les incertitudes et les tâtonnements des origines, il conquiert un rang important dans la vie théâtrale : critiques parisiens et mêmes étrangers se dérangent à son intention : une première y est un événement.

Le succès d'Orange était énorme. Le théâtre était toujours plein. Le public débarquait, nombreux et varié, de toute la région et même d'assez loin, pour applaudir plus les acteurs que les pièces. Toutes les classes sociales étaient représentées. On a pu dire que c'était « le public des corridas ». ⁽²⁾

(1) Paul Anthony Réal, cité par Agis Rigord, 1959.

(2) Hélène Henry, *Théâtre Populaire*, 1961, n° 43.

« Avec chauvinisme, un sens sportif de la « performance » et un goût marqué du bel canto que l'on ne craint pas de flatter, le public salue les prouesses plastiques et vocales d'une extraordinaire équipe de monstres sacrés, de « colosses de métal sonore » ⁽¹⁾ : Mounet-Sully qui triompha de nombreuses fois dans *Œdipe Roi*, Paul Mounet, Albert Lambert, Silvain, de Max, et parmi les actrices, M^{me} Second-Weber, Julia Bartet surnommée la Divine, Sara Bernhardt, Madeleine Roch... tous les grands noms de l'époque venaient jouer à Orange, alors que les premières années, les organisateurs avaient beaucoup de mal à convaincre les comédiens de venir en province.

Leur succès personnel était prodigieux.

« Nous nous représentons mal aujourd'hui ce que pouvaient être ces spectacles, où indifférent à un texte médiocre, ou médiocrement adapté, à l'absence de direction d'acteurs et de mise en scène proprement dite, mais subjugué par les tragédiens, le public guettait les morceaux de bravoure et les « soli » comme les habitués de l'opéra le grand air du ténor » ⁽¹⁾

Quant au répertoire, il comprenait des œuvres dramatiques et des œuvres lyriques. Pour s'en tenir au théâtre, la tragédie antique avait les faveurs, à laquelle on ajouta bientôt le répertoire classique français.

Mais on a pu parler d'un échec d'Orange : les Chorégies avaient primitivement été conçues pour être le conservatoire de l'art grec : or aucun effort sérieux pour faire une reconstitution même archéologique de cet art ne fut entrepris. Il fut seulement interprété comme il l'était à la Comédie Française. Le but n'était plus atteint et la voie était sans issue.

D'autre part le répertoire ne se renouvelait guère : *Œdipe Roi* fut joué huit fois, *Antigone*, *Iphigénie en Tauride* très souvent. L'essentiel était de jouer la tragédie. On présentait les pièces dans lesquelles les grands tragédiens avaient triomphé à Paris pendant l'hiver : Orange devint l'annexe estivale du Français. L'ambition primitive de décentraliser et de créer un théâtre original cédait le pas à la facilité.

Malgré ce, Orange est à l'origine de l'essor du théâtre de plein air.

Entre 1870 et 1925, de nombreuses villes disposant d'un monument historique veulent imiter les Chorégies : Béziers en 1898, Saintes en 1904 inaugurent leurs arènes gallo-romaines : Autun, son théâtre romain en 1900 ; Carcassonne en 1908 devint un « satellite » du théâtre d'Orange promu au rang de maison-mère de tous les nouveaux théâtres à l'antique.

« Ce miroir grossissant d'une tradition de jeu grandiloquente éclate, et on s'en partage les morceaux. On joue partout face au public, on fait un sort à chaque vers, à chaque mot, à chaque syllabe, à chaque cheville ». ⁽¹⁾

Il y eut bien d'autres représentations isolées, comme celles que donnait Marcel Herrand à Mornas.

(1) Hélène Henry, art. cité.

AVIGNON

Dès 1911, un poète avignonnais, Emile Sicard, eut l'idée de manifestations théâtrales dans le Palais des Papes pour en faire « un équivalent médiéval d'Orange ».

« Il serait aussi caractéristique qu'original, qu'Avignon devint, au milieu d'une terre de reconstitution grecque et latine, la cathédrale théâtrale où l'on évoquerait les formes primitives de l'art dramatique français...

« A côté des « passions » qui furent en quelque sorte les levers de rideau de la scène française, à côté des « Vies de Saints » doivent trouver place les magnifiques histoires de chevalerie ».

Emile Sicard fut aussitôt approuvé et appuyé par deux autres poètes avignonnais Alexis Mouzin et Paul Manivet. Celui-ci déclarait : « Laissons au Grand Mur... le privilège exclusif d'évoquer les grandes ombres hellènes et romaines. Mais nos murailles gothiques susciteraient des héros plus proches de nous. Ce serait Jeanne de Naples dans la salle du Consistoire... Laure de Noves, Pétrarque dans le décor prestigieux et pittoresque des cours d'amour. Ce serait aussi la « Révolution ».

C'est ainsi que l'idée ayant fait son chemin, de 1922 à 1926, eurent lieu les premières représentations théâtrales du Palais des Papes.

Le 12 juillet 1922, l'Odéon et la Comédie Française jouèrent deux pièces de Molière, sur la place devant le Petit Palais (l'acoustique s'y révéla d'ailleurs absolument nulle), et le lendemain *Hamlet* dans la cour de la Mirande. Les résultats financiers de cette première année avaient été déplorables (7.000 francs de déficit).

L'année suivante, les frères Jacomet créèrent le théâtre devant la façade du Palais et au pied du Calvaire. On y donna (12 et 15 août 1923) : *La Fille de Roland* d'Henri de Bornier et *Severo Torelli* de François Coppée avec Albert Lambert.

En 1924 : *Huon de Bordeaux*, *France d'abord*, *Jeanne d'Arc*.

En 1925 : *Le Cid* avec Albert Lambert, *La Vierge au Grand Cœur* avec Madeleine Roch, *Macbeth* avec Jean Hervé, A. Balpêtré, M. Roch.

L'année 1926 vit un double cycle dramatique et lyrique ; le premier comprenait : *Les Burgraves* avec Silvain et *La Fille de Roland* ; le second : *Aïda*, *Sigurd*.

Enfin en 1927 : *Hamlet*, *Pour la Couronne*, *Pétrarque* et *Laure*.

Après ce cycle, la municipalité refusant de donner aux frères Jacomet 10.000 frs de subvention, Hector Jacomet reprit son matériel de gradins

et l'emporta à Orange pour en faire le plancher du Théâtre Antique dont il venait d'être nommé directeur. ⁽¹⁾

Ainsi prenait fin cette tentative de théâtre au Palais des Papes.

JACQUES COPEAU

En 1924, Jacques Copeau fonde en Bourgogne l'Ecole des Copiaus. Pour lui, le théâtre de plein air doit être l'aboutissement du travail saisonnier et de fêtes locales auxquelles auront participé toutes les organisations culturelles concernées. Il veut utiliser « les chefs-d'œuvre de l'architecture et du paysage français pour des fêtes de théâtre mobiles ».

Et Copeau donna à ses élèves le goût de ces spectacles à ciel ouvert. Lui-même organisa des représentations dans la cour des Hospices de Beaune, et surtout à Florence : Place de la Seigneurie, Cloître de Santa-Croce et Jardins Boboli.

Dans ces tentatives françaises, il n'y avait pas de cycles de représentations et on ne se souciait pas de créations véritables, sauf à Bussang, au théâtre du Peuple de Maurice Pottecher.

« La fête d'art conçue par Jean Vilar dans le décor d'un lieu privilégié, à ciel ouvert en un temps lui aussi privilégié, offrait un cycle de représentations dont le cérémonial et la mise en œuvre inauguraient à la fois une forme neuve de l'art dramatique et un retour à sa vérité profonde. C'est la cohérence impérieuse de ces éléments, leur unité spirituelle qui ont d'emblée assuré au Festival d'Avignon son originalité vis-à-vis des autres fêtes théâtrales ». ⁽²⁾

V. — JEUNESSE DU FESTIVAL

Le second Festival d'Avignon eut lieu en 1948, pendant la deuxième quinzaine de juillet comme tous ceux qui suivirent.

Il affichait deux créations : *La Mort de Danton* de Georg Büchner, adaptée par Arthur Adamov, et *Shéhérazade* de Jules Supervielle.

Büchner était alors à peu près inconnu en France, comme dans son pays d'ailleurs. *La Mort de Danton* jouée devant un public assez restreint le premier soir, obtint toutefois un grand succès, et aucun spectateur ne devait oublier l'ombre géante et fantastique de la guillotine projetée sur le mur de la salle de l'Audience.

Shéhérazade était donnée dans le Verger, et son auteur put écrire ensuite : « Les représentations de *Shéhérazade* en Avignon m'ont laissé une impression de pureté que j'ai bien rarement connue dans les théâtres

(1) cf. *L'Accent*, février 1954.

(2) M.T. Serrière, *Le T.N.P. et nous*.

clos. J'y retrouvais l'état de grâce où j'étais lorsqu'avant de l'écrire, j'entrevois ma pièce et la concevais dans un jardin des antipodes, en Uruguay. Je bénéficiais aussi, en Avignon, de la complicité du lierre, du feuillage, dans les jardins d'Urbain V, la sourde présence des pierres architecturales qui avaient résisté à la pesée et au vertige des siècles ».

Quant à la reprise de *Richard II*, elle confirmait le succès de l'année précédente, alors qu'entre temps à Paris, elle n'avait pas soulevé le même enthousiasme. Le système de la reprise d'une création de l'année précédente devait se perpétuer.

De plus, la troupe des comédiens de l'Université d'Oxford, invitée, avait présenté *La Femme Silencieuse* de Ben Johnson.

1949 fut l'année du *Cid*. Au lendemain de la représentation, René Barjavel titrait son article dans *Carrefour* (1) : « *Cid* est ressuscité ! ».

Cette pièce, une des plus connues, des plus jouées du répertoire français, fut comme recréée, de l'avis général ; « débarrassé des poussières, des ronronnements, de la sclérose et de l'asthme que trois siècles d'université et de tradition avaient jetés sur lui, en couches successives, comme autant de défroques mitées... ». (1)

Elle souleva l'enthousiasme. Pour la première fois peut-être, les rôles de Rodrigue et de Chimène étaient tenus par des acteurs très jeunes (Jean-Pierre Jorris et Françoise Spira) comme l'histoire l'exigeait ; et Jean Vilar donnait au Roi une importance qu'il n'avait peut-être pas assez eue jusque-là. Il y réussit avec « presque rien, par miracle d'intelligence, quelques gestes, et l'infinie simplicité de sa diction ».

La critique parla alors du « miracle du *Cid* » et du « miracle d'Avignon ».

Au Verger, deux pièces d'auteurs contemporains se partageaient la soirée : *Pasiphaé* d'Henry de Montherlant qui fut très discutée et dont on critiqua beaucoup le choix à cause de la « crudité » du sujet, et *Cédipe* d'André Gide qui remporta tous les suffrages.

Le quatrième Festival vit la création d'*Henri IV* de Shakespeare représenté pour la première fois en France dans sa version intégrale, (adaptation de Maurice Clavel et Jean Curtis) et du *Profanateur* de Thierry Maulnier, ainsi qu'une reprise du *Cid*.

A ses débuts le Festival faisait largement honneur à la jeune littérature dramatique. Il est intéressant de noter que les quatre premières années virent la création de six pièces d'auteurs contemporains vivants, célèbres ou moins connus. Cet exploit ne se renouvellera pas de si tôt.

Le cinquième anniversaire du Festival marque un véritable tournant dans son histoire, pour deux raisons : d'abord l'arrivée de Gérard Philipe qui assura par sa présence le succès auprès du grand public, et ensuite, la nomination de Vilar au T.N.P.

(1) *Carrefour*, 27 juillet 1949.

1^o GERARD PHILIPPE avait déjà une très grande réputation d'acteur de théâtre (il avait triomphé dans le rôle de Caligula d'Albert Camus), mais était surtout très connu pour sa carrière cinématographique : *L'Idiot*, *Le Diable au Corps*, *La Chartreuse de Parme*, *La Beauté du Diable*, etc... C'était une vedette très populaire.

Déjà en 1948, Vilar lui avait proposé de jouer *Le Cid* au Festival, mais il avait refusé semblant considérer cette proposition comme farfelue.

Pourtant en novembre 1950, à l'issue d'une représentation d'*Henri IV* de Pirandello à l'Atelier, il vient proposer ses services à Vilar. Celui-ci qui n'a pas de théâtre ne peut lui offrir que le Festival : « Je serai donc du prochain Avignon ».

Le 15 juillet c'est la création du *Prince de Hombourg*, le drame romantique de Heinrich Von Kleist.

« L'apparition de Gérard Philippe, tout de blanc vêtu en Prince de Hombourg... élevant des deux mains vers le ciel étoilé la couronne de lauriers, scella un contrat d'amitié et de fidélité entre le public et l'équipe de Vilar ».

Pour la troisième fois consécutive, et malgré le peu d'enthousiasme du Comité, *Le Cid* était repris avec Philippe dans le rôle de Rodrigue.

La critique fut unanime, de Jean-Jacques Gautier à Morvan Lebesque.

« Gérard Philippe, crinière au vent, débordait d'allégresse et de fougue. Son col blanc, son manteau rouge vif, son pourpoint sombre, sa cuirasse noir et or, son écharpe bleue lui conféraient une noble élégance à laquelle il donnait le mouvement de son cœur... Il était l'audace, la pureté, la vaillance ; il était habité par le génie ». (J.J. Gautier).

« Il nous paraît désormais impossible de voir jouer le Cid par quelqu'un d'autre et sans doute pour les vingt ou trente années à venir... Les spectateurs qui ont vu Gérard Philippe à Avignon, parleront de lui toute leur vie, comme nos parents nous parlaient des monstres sacrés du début de ce siècle ». (Morvan Lebesque).

Ce Festival fut un triomphe. L'adhésion à sa cause du jeune premier romantique du cinéma français consolidait sa réputation, et attirait le grand public qui ne s'était guère manifesté auparavant.

Jusque-là, le Festival avait du succès, la presse était élogieuse, même à l'étranger : car dès le début, l'entreprise avignonnaise avait été très aidée par les journaux locaux et parisiens, en particulier par des articles de Maurice Clavel et de René Barjavel, lequel, après avoir découvert Avignon en 1948, demandait à ses lecteurs d'y faire un « pèlerinage obligatoire » :

« Il faut que désormais tout amoureux du théâtre, et plus simplement tout homme en quête d'un moment de beauté, sache qu'il doit se rendre en Avignon une fois l'an, comme les gitans se rendent aux Saintes Maries de la Mer. Que les riches s'y rendent en sleeping ou dans leurs voitures au long nez et louent les places les plus chères. C'est leur devoir.

Que les économiquement moyens renoncent à leurs vacances en Bretagne ou en Normandie, et laissent coïncider le lieu et le temps de leur départ avec une des dates d'Avignon. C'est leur avantage. Que les pauvres s'y rendent à pied, en auto-stop, en brûlant le dur, en mendiant leur pain ou en volant des poulets le long de leur route. Leur fatigue, leur faim, leurs angoisses, toutes leurs misères, un soir d'Avignon les effacera ». (1)

Mais ces invitations enthousiastes n'avaient pas suffi. Le Festival 1951 par contre, vit en quelques soirs « la naissance d'un public ».

Indéniablement celui-ci est arrivé plus nombreux, bien que Vilar prétende aujourd'hui que la progression a été régulière comme les autres années, sans bond extraordinaire.

Evidemment le nombre total de spectateurs a peu augmenté par rapport à l'année précédente, mais pour un nombre bien moindre de représentations : 9 au lieu de 15.

Les moyennes par soirées n'avaient jamais été si élevées. D'une année à l'autre, elles ont doublé dans la Cour d'Honneur :

1950 — 7.100 spectateurs — 9 représentations — moyenne : 788

1951 — 9.201 spectateurs — 6 représentations — moyenne : 1.532 (2)

Les deux représentations du *Cid* totalisèrent plus d'entrées que les quatre de l'année d'avant.

	Entrées	Représentations	Moyenne
1950	3.328	4	832
1951	3.905	2	1.954

Mais l'accroissement du nombre de spectateurs qui entraînait un apport d'argent, ne fut pas la seule conséquence de la présence de G. Philipe.

Le Festival acquiert grâce à lui un plus grand équilibre : « A l'intelligence raisonnable de Vilar, s'ajoute la fougue enthousiaste de la jeunesse ». (3)

Les rôles qu'il tient, le Prince, Rodrigue deviennent des types.

« L'absence de Gérard Philipe n'aurait pas empêché le Festival d'Avignon de devenir un des événements théâtraux de la saison. Mais on en serait resté au stade de l'admiration. La participation de Philipe permet de passer à celui de la familiarité avec les œuvres proposées. Par son intermédiaire, les héros descendaient de leurs piédestaux pour se mêler à la foule. Hombourg, Rodrigue, Lorenzaccio symbolisaient des passions, des haines, des espoirs qui trouvaient des équivalents dans le vocabulaire contemporain et qui s'appelaient nostalgie de la Résistance, de la liberté, de l'héroïsme, fureur de vivre, frénésie révolutionnaire. On

(1) Barjavel, *Carrefour*, 28 juillet 1948.

(2) Avant 1950 nous n'avons pas de chiffres concernant chaque soirée, mais un nombre global de spectateurs pour toutes les représentations : Cour et Verger dont les jauges étaient beaucoup trop différentes pour établir une moyenne.

(3) Emile Copfermann, *Le Théâtre Populaire, pourquoi ?*

pouvait parler de leur cas, une fois le spectacle terminé, analyser leurs erreurs ou leurs succès, assimiler leur présence. Et pour ce lent travail de transmutation, Gérard Philipe était l'intermédiaire désigné : car en participant à l'effort entrepris par Vilar, pour tenter de rompre la condition féodale dans laquelle vivait le théâtre, il acceptait d'incarner les rêves de toute une génération, de devenir un héros ». (1)

2° NOMINATION DE VILAR AU T.N.P.

Lorsque le Festival 1951 s'achève dans le succès, Vilar n'a pas de théâtre pour l'hiver. Il espère avec son équipe faire une saison parisienne, mais il ne sait pas comment.

Au retour d'Avignon en 1950, M. André Malraux, qui n'était pas encore ministre, lui avait écrit : « Votre effort est d'intérêt national. La seule solution à votre problème est un Etat capable de savoir ce que signifie une œuvre d'art ».

L'Etat, en la personne de Mlle Jeanne Laurent, sous-directrice des spectacles à la Direction Générale des Arts et Lettres, qui avait régulièrement suivi l'expérience d'Avignon, et qui joua un très grand rôle dans la réorganisation du théâtre et la création des Centres Dramatiques de province, propose à Vilar, à la fin du Festival, la direction du Théâtre National Populaire pour la rentrée.

Ce théâtre, créé en 1920 dans le Palais du Trocadéro, avait eu pour premier directeur Firmin Gémier jusqu'en 1933, date de sa mort : réinstallé dans la nouvelle salle du Palais de Chaillot en 1937, il fut dirigé par Paul Abram, puis Pierre Aldebert. Son sort lié plus ou moins à celui de l'Odéon, il avait été une expérience assez décevante de théâtre populaire, et n'avait jamais pu trouver sa forme.

Par décret du 28 août 1951, Vilar est nommé pour trois ans directeur de ce théâtre dont il fera le T.N.P. Ce faisant, il apparaît « comme l'homme d'une réconciliation, l'homme d'une synthèse entre ces deux grands courants sur lesquels vit notre théâtre contemporain, celui d'Antoine par l'héritage de Gémier, et celui de Copeau par l'héritage du Cartel et en particulier de Dullin ». (2)

Il devient ainsi le directeur d'une salle immense de 2.700 places, aux servitudes énormes, à la subvention relativement faible à côté des autres théâtres nationaux.

Il allait appliquer à ce théâtre ce que lui avait appris l'expérience d'Avignon et y faire entrer toute l'équipe qui y avait participé.

Le cahier des charges imposait au directeur d'entretenir une compagnie permanente de comédiens et de techniciens. Ils avaient tous un ou plusieurs « Avignon » à leur actif : par ordre d'ancienneté, J.P. Moulinot cinq, Françoise Spira, Jean Négroni et André Schlessier quatre, Moni-

(1) A. de Baeque, *Le Théâtre d'Aujourd'hui*.

(2) Georges Lerminier, *Quarante ans de Théâtre Français, Bref* n° 14, mars 1958.

que Chaumette trois, Germaine Montéro, Charles Denner et Jean Leuvrais deux, et un seul pour Lucienne Le Marchand, Gérard Philipe et René Belloc.

Les autres comédiens, vingt à trente, étaient engagés à l'année, mais avec reconduction tacite.

« Avec Vilar au Théâtre National Populaire, c'est toute une génération qui prend le pouvoir : auteurs, acteurs, musiciens et peintres. La « purge » de Chaillot, comme on dit déjà, va débarrasser ce théâtre neuf de son fatras de vieilleries. Le temps de faire place nette, et Jean Vilar ouvre ses portes à Gérard Philipe, à Henri Pichette, à Estève, et à Gischia, à Maurice Jarre enfin, compositeur de vingt-cinq ans... Nettoyage à Chaillot et nettoyage aussi de tout le théâtre français : voilà le premier point du programme de Jean Vilar. Le plein air qu'il a découvert à Avignon, il veut le faire entrer dans nos salles fermées depuis quatre siècles ». ⁽¹⁾

« Tout le T.N.P. est né de l'expérience d'Avignon, a pu dire M^{me} Dussane. Nous voulons retrouver Avignon à Chaillot. Avignon fut national et magnifiquement populaire ».

Vilar, lui-même, reconnaît que le Festival a été « le banc d'essai du T.N.P. C'est à Avignon que nous avons appris que le peuple français attendait son théâtre, un théâtre fait de grandeur, de tradition et d'audace ; c'est Avignon qui nous a permis de former cette équipe de jeunes comédiens pour lesquels un plateau est terrain de vérité et non plus de cabotinage. Aurions-nous su inventer notre dispositif scénique si Avignon n'avait pas eu lieu ? ». ⁽²⁾

Ce dispositif qui permet à la scène de s'incorporer à la salle et non de s'en dissocier, fut adapté au Palais de Chaillot et partout où il fallait utiliser un théâtre de conception traditionnelle.

Une fois nommé à Chaillot, Vilar n'avait pas gagné la partie, bien au contraire, et là encore Avignon lui viendra en aide. Lorsque les créations parisiennes des premières années ne pourront convaincre un public encore boudeur, il suffira à Vilar pour l'attirer et le retenir, de reprendre les plus grands succès avignonnais, *Le Cid* et *Le Prince de Hombourg*, et après les échecs de *L'Avare*, de *Nucléa* et de *La Nouvelle Mandragore*, *Lorenzaccio* et *Richard II*.

Si le T.N.P. doit sa naissance au Festival, il lui doit aussi d'avoir franchi le cap des premières années.

A partir de 1952 et jusqu'en 1965, l'histoire artistique du Festival d'Avignon se confond avec celle du T.N.P., même après la démission de Vilar qui reste directeur du Festival mais confie l'organisation et la réalisation des spectacles à son successeur Georges Wilson. Avignon n'est qu'une étape privilégiée dans les tournées qu'effectue pendant tout l'été cette troupe dans le monde.

(1) *Opéra*, 19 septembre 1951.

(2) *Le Monde*, 21 juillet 1966.

Le Festival sert de « laboratoire géant de plein air » pour les pièces qui doivent être reprises à Chaillot pendant l'hiver. Les œuvres sont choisies en fonction du programme que le T.N.P. doit présenter à Paris et il les prépare et les rode dans le Palais.

« Comme on va toucher terre et se mettre au vert, pendant dix-sept ans, chaque été, Vilar et ses compagnons iront en Avignon toucher pierres et ciel, recharger leurs accus. Les grands spectacles de Vilar, homme d'exécution rapide, mûriront lentement : il y rêve des mois, les « enlève » en quelques semaines à Avignon, les laisse germer, se déposer, vivre en lui et dans les comédiens, et les reprend l'hiver. Dans le dur Palais des Papes, comme dans le grand hall sans âme de Chaillot, que Vilar saura animer, les choix esthétiques et moraux, les partis pris, le style seront identiques ». ⁽¹⁾

SECTION II

LE STYLE DU FESTIVAL

Dès la première représentation de *Richard II*, les critiques parlèrent du « style Avignon », qui « inaugurait une forme neuve de l'art dramatique », et qui allait être confirmé par tous les festivals suivants.

On a beaucoup écrit sur ce style nouveau et sur ce qu'il apportait au théâtre. Mais on ne peut parler du Festival sans essayer de définir en quoi il consiste, en quoi il était neuf et quelle en a été l'influence.

Dès l'origine, le Festival a voulu obéir à deux impératifs : festival populaire et festival de création. Que faut-il entendre par là ?

Roland Barthes a défini ainsi le théâtre populaire : c'est celui « qui obéit à trois obligations concurrentes dont chacune prise à part, n'est certes pas nouvelle, mais dont la seule réunion peut être parfaitement révolutionnaire : un public de masse, un répertoire de haute culture, une dramaturgie d'avant-garde ».

Le style du Festival est donc une réunion d'éléments matériels qui ont contribué à la conquête du public, telle que l'organisation de la salle, le prix des places, l'accueil, etc..., que nous étudierons dans notre deuxième partie, et d'éléments proprement artistiques qui tiennent au répertoire et à la dramaturgie.

(1) Claude Roy, *Jean Vilar*, p. 62.

I. — LE REPERTOIRE

« Nous pensons qu'il faut entendre par théâtre populaire, un Théâtre ouvert à tous, sans aucune restriction. Il s'agit avant tout de présenter de belles et grandes œuvres ». ⁽¹⁾

Car, « on peut toujours remplir les caisses d'un théâtre avec une formule standard, et une formule bien mise au point peut permettre le remplissage absolu d'une salle de spectacle. Reste la conscience de l'artiste. Reste aussi celle du directeur ». ⁽²⁾

Il partait du principe que la plupart des grandes œuvres de théâtre de tous les temps étaient populaires. Il s'agissait de dissiper le préjugé courant qui veut que le grand public est amateur d'œuvres faciles, d'un répertoire « vulgaire et niais », et qui veut interdire à ce public les grandes œuvres classiques ou des œuvres trop modernes, sous le prétexte qu'il ne comprendrait pas.

Ce n'était pas si évident en 1947. Mlle Jeanne Laurent rapporte dans « La République et les Beaux-Arts » :

« En 1947, lorsque Jean Vilar inscrivit *Richard II* de Shakespeare au programme du premier festival d'Avignon, les prévisions des augures étaient sinistres. Rentrant de Grande-Bretagne, l'un d'eux s'indignait que le gouvernement soutînt pareille folie et exposait en ces termes les raisons d'un échec qui lui semblait inévitable : « *Richard II* est le drame de la légitimité royale. Il est impossible d'intéresser les Français, qui ont perdu le sens de la royauté, à un sujet de cette nature qui paraît ardu aux Anglais eux-mêmes ». Dès le premier soir pourtant, il fut évident que la partie était gagnée. Pour s'en assurer, il suffisait de regarder le public réagir avec la spontanéité et la passion des amateurs de mélodrames ».

D'autre part l'ambiance d'Avignon et les lieux scéniques interdisaient de jouer des textes médiocres et vulgaires. C'est pourquoi les pièces choisies, tout en représentant une grande variété de genre et d'inspiration, même si elles ont été inégales et ont pu parfois prêter à de sévères critiques, ne tomberont jamais dans la facilité, dans le théâtre dit de boulevard, mais « il y passera toujours un souffle de beauté, d'épopée ou de poésie ». ⁽³⁾

Le répertoire du Festival se veut donc un répertoire de haute culture.

Les premières années, jusqu'en 1953, le choix des œuvres était conditionné par l'alternance de deux lieux scéniques.

La Cour qui réclamait un théâtre sans concession et assez austère, fut réservée aux grandes œuvres lyriques, dramatiques et historiques : *Richard II*, *La Mort de Danton*, *Le Cid*, *Henri IV*, *Le Prince de Homberg*, *Lorenzaccio*...

(1) Vilar, *De la Tradition Théâtrale*, p. 178.

(2) Vilar, *Rapport général du 5 septembre 1960*.

(3) A. de Baccque, *Le Théâtre d'aujourd'hui*.

« Ce fut le triomphe ou la réhabilitation des grands poètes tragiques du théâtre, dont les œuvres sur cette scène libérée prenaient toute leur amplitude et toute leur signification ». (1)

Côté jardin, le Verger d'Urbain V plus petit, moins austère, vit la création de pièces plus confidentielles, plus détendues, plus souriantes et plus fantaisistes, comme *L'Histoire de Tobie et de Sara*, et *Shéhérazade*.

Là aussi furent jouées les premières pièces comiques du festival : *La Calandria* du Cardinal Dovizzi da Bibbiena, *L'Avare* et *Le Médecin malgré lui* de Molière et *La Garde Malade* d'Henri Monnier.

Le Verger a eu aussi le privilège de voir la création d'œuvres d'auteurs contemporains, les uns déjà consacrés : Paul Claudel, Jules Supervielle, Henry de Montherlant, André Gide, les autres représentant la toute jeune littérature dramatique française, tel Thierry Maulnier. (La pièce de M. Clavel avait été jouée au théâtre municipal).

Lorsque le Verger, devenu trop petit, fut abandonné, il fallut attendre 1967 pour que des auteurs français soient joués de leur vivant au Festival.

En 1956, trois représentations du *Triomphe de l'Amour* de Marivaux avaient été données dans la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Cet essai d'expansion fut sans lendemain en raison du nombre trop restreint des places (500 environ).

Et la Cour d'Honneur resta le lieu unique des représentations jusqu'en 1966.

Les œuvres seront puisées pour l'essentiel dans le répertoire des classiques peu connus, ou connus à travers des mises en scène jugées conventionnelles.

La répartition entre œuvres françaises et étrangères est à peu près égale : sur 40 pièces jouées de 1947 à 1965, 21 sont françaises et 19 étrangères.

Vilar a largement puisé dans les grands auteurs classiques français : Corneille (*Le Cid*, *Cinna*, *Nicomède* et *L'Illusion Comique*), Molière (*L'Avare*, *Don Juan*, *Le Médecin malgré lui*).

On a pu dire qu'il avait renouvelé leur interprétation et les avait rendus à l'audience de la foule. Et comme « Cid est ressuscité »...

« En Avignon nos vieux classiques nous semblent aussi neufs, aussi actuels, aussi vivants qu'au temps du Roi Soleil... et tout le monde, lettrés ou gens de peu d'instruction, fervents du théâtre ou amateurs occasionnels les goûtent pleinement et se divertissent aussi agréablement qu'à une comédie d'André Roussin. C'est le miracle de Vilar et de son T.N.P. » (2)

Entrèrent également au répertoire, Beaumarchais (*Le Mariage de Figaro*), Marivaux (*Le Triomphe de l'Amour*), puis les grands romantiques : Musset (*Lorenzaccio* et *Les Caprices de Marianne*), et Victor Hugo (*Marie Tudor*).

(1) A. de Bacque, *Le Théâtre d'aujourd'hui*.

(2) M. William in *La Nation Belge*.

Enfin le Festival accorda une large part aux œuvres étrangères. Ce furent non seulement des chefs-d'œuvre reconnus comme *Macbeth*, *Le Songe d'une Nuit d'Été* ou *Hamlet*, mais aussi des pièces inconnues ou méconnues comme *La Tragédie du Roi Richard II* qui n'avait jamais été jouée en France. Parfois c'est la révélation d'auteurs comme Kleist et Büchner.

« La violence et la souveraine liberté de Shakespeare, la véhémence et la fulgurance qui avaient déjà imposé Büchner au mouvement de rénovation dramatique allemand des années 20, l'imprégnation poétique de Kleist sont pour un théâtre qui refuse l'asservissement aux habitudes toutes faites et toutes puissantes, les plus précieux des alliés ». ⁽¹⁾

Les Espagnols avec Calderon (*L'Alcade de Zalaméa*), les Italiens avec Goldoni (*Les Rustres*) furent aussi représentés, ainsi que la tragédie antique : *Antigone* de Sophocle et *Les Troyennes* d'Euripide.

Le répertoire exalte « les aspirations séculaires des hommes ivres de plus de justice, de plus de paix et de plus de liberté ». ⁽²⁾

Les œuvres contemporaines jouées dans la Cour d'Honneur, même si elles sont d'inspiration et de style très différents, ne s'écartent pas de cette voie.

Le choix des pièces répond en effet aux buts que s'assigne le directeur du T.N.P. pour faire un théâtre populaire, à savoir :

- Provoquer et aiguïser l'esprit critique
- Etre un lieu privilégié de la réflexion et si possible de la connaissance
- Et enfin convaincre. ⁽³⁾

C'est pourquoi sont de préférence choisies des pièces ayant un rapport plus ou moins lointain avec l'actualité, ou à laquelle on peut raccrocher un fait actuel. Car, « notre métier est peu de chose s'il n'est pas lié aux faits, aux histoires cruelles ou heureuses ou libératrices de ce temps. De tous les métiers, de tous les arts, il est le seul, me semble-t-il, qui ne peut s'éloigner sans s'appauvrir et perdre de son acuité, des misères, des troubles, des inquiétudes morales, confessionnelles, politiques, sociales de ce temps. Et peu importe que la comédie ou le drame, fidèles miroirs de nos difficultés de 1960 ou 1961, soit une œuvre vieille de trois ou de vingt siècles ». ⁽⁴⁾

On a pu dire de certaines pièces qu'elles avaient été choisies et mises en scène à cause de la leçon qu'elles pouvaient donner au moment de la guerre d'Algérie.

C'est ainsi que Vilar avoue avoir monté *L'Alcade de Zalaméa* en 1961, parce que la pièce traite d'un problème alors actuel : celui du rapport de la justice militaire, qui n'est jamais que d'exception, avec la Justice.

(1) M.T. Serrière, *Le T.N.P. et Nous*.

(2) P.A. Touchard, *Le Monde*, 3 mars 1963.

(3) cf. *Bref*, 1962, n° 59.

(4) Vilar, *Bref*, octobre 1961, n° 49.

Le problème du droit des gens devant la loi était traité dans *Antigone*, celui du Général de Gaulle devant les généraux rebelles dans *Cinna*.

Roger Mollien met en scène *Nicomède* parce que c'est une pièce d'actualité sur la contrainte et la liberté. « La situation qu'analyse Corneille n'est-elle pas en tous points semblable à celles qui bouleversent actuellement certains pays du tiers-monde accédant à l'indépendance ? La corruption, le chantage, la collaboration avec les puissances étrangères, tout cela n'a pas changé depuis trois siècles ». ⁽¹⁾

Quant à *Luther* de J. Osborne qui traite à la fois d'un grand problème religieux et du destin d'un homme, Wilson l'a choisi parce que : « La coexistence des religions dans la tolérance, les efforts pour rapprocher catholiques et protestants, tout aujourd'hui nous incite à nous pencher sur les origines de la Réforme » ⁽²⁾

« Problème de la liberté, problème du respect de la personne humaine, il est toujours quelque chef-d'œuvre ancien d'Eschyle à Giraudoux, qui avec Sartre, Brecht, Aristophane et Goldoni nous ramène à une préoccupation contemporaine essentielle, nous éclaire et nous propose une attitude et une leçon exigeante...

« ...il est nécessaire que la majorité des œuvres qu'un théâtre populaire crée dans l'année concerne dans sa philosophie directe, dans sa morale claire, dans son franc enseignement ces événements, ces querelles qui troublent la France et engagent le sort du monde en son métier...

« ...Il serait étrange que le théâtre, comme un être délicat, soit le seul des arts vivants à s'éloigner de ces compromissions, telle une grande dame un peu snob ne voulant pas salir, à des contacts sociaux et politiques, moraux ou immoraux, la blancheur de sa robe. Le théâtre est un homme du peuple. Il doit en avoir la rudesse, la couleur, la santé ». ⁽³⁾

On a souvent reproché à Vilar de ne pas monter assez de pièces de jeunes auteurs comme les premières années. Il avait eu l'espoir en le créant que le Festival serait un encouragement pour des auteurs dramatiques. Cet espoir a été déçu, la Cour d'Honneur, comme d'ailleurs la salle du Palais de Chaillot, n'a pas réussi à susciter parmi les contemporains l'inspiration souhaitée qui aurait contribué à accroître le répertoire, et peut-être à résoudre sa crise.

D'autre part la structure du Festival, lié au T.N.P., ne permettait pas de tenter l'expérience de jouer des pièces au succès trop aléatoire.

« Le travail avignonnais du théâtre, je n'ai jamais senti et encore moins souhaité qu'il fût attaché à telle œuvre plutôt qu'à telle autre. Ce travail, cette recherche fut et reste un ensemble. Un tout.

« Et cet ensemble, il m'est bien difficile de le définir. Il s'y mêle tant de choses contradictoires. Les unes nées du travail commun. Les autres

(1) *Bref*, n° 82, janvier 1965.

(2) *Bref*, n° 77, juin-juillet 1964.

(3) Vilar, *Bref*, n° 49, octobre 1961

très personnelles. Est-ce le chant de la parole ? Le jeu arbitraire des éclairages ? L'amour de la pierre ? Les rumeurs de la foule avant l'ouverture du spectacle, telles les rumeurs de la mer ? Le souffle du vent ? La poussière qu'en jouant certains soirs venteux votre gorge douloureuse avale ? La voix du veilleur de nuit dans les couloirs déserts ? Le silence quand tous ont quitté le château dans la nuit ? Les secrets ?

« Pour moi, pour moi seul évidemment, c'est cela la pièce d'Avignon. Cette confusion des sons, des choses et des gens. Une sorte d'intermède brouillon où l'œuvre contemporaine se cherche en empruntant à toutes les libertés des tréteaux et de la nuit ». (Vilar) (1)

II. — LA DRAMATURGIE

A quoi sont dues ces expressions stéréotypées mais enthousiastes : « miracle », « envoûtement » d'Avignon qui reviennent si souvent dans les critiques. Quelles sont les raisons de l'originalité des spectacles ?

1. — *Le plein air*

C'est une des principales raisons du succès. Il est vrai que le théâtre à ciel ouvert est la formule qui touche le plus grand nombre et qui procure des sensations artistiques très pures. Celui-ci n'a pas toujours été un théâtre de nuit, il l'est devenu seulement à notre époque. Le théâtre grec et romain, le théâtre médiéval et le théâtre élisabéthain étaient des théâtres de jour.

Le ciel et les étoiles sont donc pour beaucoup dans l'émotion ressentie par les spectateurs. On a souvent parlé de la magie du décor et du climat, de la douceur des nuits provençales, de leur envoûtement.

« Les ciels nocturnes d'Avignon aident à donner aux spectacles leur véritable coloration ».

Mais le plein air et la Cour d'Honneur interdisent les subterfuges et les artifices qui sont employés dans les théâtres fermés : un rideau serait incapable de cacher l'immensité de la scène, une toile de fond ne pourrait supporter le voisinage de la haute muraille du Palais. Il faut aussi tenir compte du mistral qui emporte tout.

« Pas de cadre de scène, pas de coulisses, pas de cintres, pas de rampe ». (Vilar)

Le tréteau est nu. L'espace scénique est libéré. Vilar n'efface pas le cadre pour redessiner un théâtre clos, il plie le théâtre au cadre. C'est pourquoi la forme du dispositif scénique qui fut repensé plusieurs fois a beaucoup d'importance.

(1) *Bref*, n° 8, juillet 1957.

2. — *La scène*

Elle a toujours été immense.

A l'origine, en 1947, le plateau conçu par Jean Vilar et son assistant Maurice Coussoneau était assez nouveau et répondait à un besoin d'unité.

Un plateau de 10 mètres sur 8, adossé au mur, était précédé d'une passerelle de 28 mètres sur 4 qui reliait par deux plans inclinés les deux côtés de la cour. Le centre de cette passerelle était plat et très légèrement en contrebas du plateau. Sur le devant, deux séries de marches reliaient la scène à la salle et permettaient aux acteurs de rejoindre les spectateurs lorsqu'ils ne jouaient plus.

« Ainsi par cette croisée majeure, la scène assumait la salle, dont rien ne la retranchait ni fosse, ni rampe, ni surélévation excessive. Le contact s'établissait sur un large front ». (1)

La scène était seulement délimitée par quatre hauts mâts porteurs d'oriflammes. « Un ring » comme disait Léon Gischia, « mais un ring aux dimensions de la Cour et des drames que nous avons à interpréter » ajoute Vilar.

Au Verger qui s'étire tout en longueur, la scène comportait une aire plane de 18 mètres de longueur sur 3,20 m. seulement de profondeur, et un petit proscenium central descendant vers le public (6 m. sur 1,10 m. de profondeur).

« Cette étendue latérale la rapprochait de la disposition médiévale, tandis que le balcon formé par la deuxième terrasse offrait comme le balcon élisabéthain une aire de jeu supplémentaire ». (1)

Le dispositif de la Cour d'Honneur fut ensuite souvent modifié par le constructeur Camille Demangeat, en fonction de l'accroissement du public et suivant les pièces jouées. A une scène frontale succéda bientôt « une scène en arc irradiant la salle ». La convergence assurait l'unité.

Vilar posait là les principes de la nouvelle architecture théâtrale qu'il adoptera et adaptera à Chaillot : le but est d'arracher à leur isolement réciproque la scène et la salle, d'abolir cette scène close des théâtres à l'italienne, de projeter la scène vers le public, en la prolongeant vers l'avant, d'élargir le proscenium sur lequel on joue aux dimensions de la salle, pour offrir un large front de contact avec le public.

Si tous ces principes ne sont pas nouveaux et appartiennent soit à la scène des mystères, soit à la scène élisabéthaine (scène étirée en largeur), soit aux premières scènes à l'italienne, c'est la combinaison de certains de ces éléments qui faisait l'originalité de ce dispositif.

Vilar n'est pas pour autant partisan de l'abolition complète de la séparation scène-salle, ni d'une participation effective et physique du public au spectacle comme dans le « happening ». Il ne cherche pas à faire plus vrai et n'a pas de souci de réalisme ou de naturalisme.

(1) M.T. Serrière, *Le T.N.P. et Nous*.

Le spectacle garde avec lui « son caractère cérémoniel, son allure radicalement différente de la vie ordinaire ».

« La réunion à laquelle tend Vilar, ce n'est pas un simple coudoisement physique, une confusion illusoire : c'est l'union dans l'émotion dramatique et la réflexion qui en naîtra ». (1)

3. — *Le décor*

« De même que l'imagination est abstraite et illimitée, de même la scène doit être illimitée, non close et si possible nue. Alors se réjouit et jouit l'imagination. Celle du poète, celle du spectateur, celle du comédien », écrivait Vilar en 1950.

C'est pourquoi, renouant avec la vieille tradition du théâtre et suivant en cela la réforme de Copeau, qui voulait « faire table rase de tous les éléments théâtraux du spectacle », et arriver à « une simplification radicale du décor », car « l'œuvre dramatique n'a besoin que d'elle-même pour sortir, s'offrir de tous ses reliefs à la compréhension du public », Vilar joue à Avignon sur un plateau entièrement nu ou presque, sans indication de décor lorsque c'est possible.

« Et le spectateur le plus simple se trouve dès lors de plain-pied avec Shakespeare. Il comprend tout, tout lui est évident. Il sait parfaitement où sont les personnages, il se déplace en même temps qu'eux dans le temps et dans l'espace, il est en communion directe avec eux et avec le dramaturge, toutes les barrières peintes sont tombées... C'est la tragédie en liberté... Il n'y a plus de lieu, il n'y a plus d'espace quand on atteint la grandeur », écrivait René Barjavel en 1948, après avoir vu *Richard II* sans décor aucun.

Lorsqu'un minimum de décor est indispensable à l'action, il est très simple et doit surtout pouvoir résister aux assauts du mistral. C'est pourquoi les grilles furent toujours préférées à des panneaux pleins (*Marriage de Figaro*, *Marie Tudor*), car elles offrent moins de prise au vent ; elles étaient néanmoins souvent renversées.

Mais s'il y a peu de décor au sens où on l'emploie habituellement au théâtre, ce décor est partout, dans la lumière et dans les accessoires, dans les costumes et dans la musique, dans le mot et dans le geste.

Quand l'action l'exige, les objets apparaissent sur le plateau apportés par le serviteur de scène et peuvent devenir le centre de l'action : un siège, une table, des coupes de vin... mais ils disparaissent dès qu'ils ne sont plus indispensables. Ils ont souvent un rôle important suivant la place qu'ils occupent, ou bien ont valeur de symbole, comme les drapeaux en liesse du *Prince de Hombourg* symbolisaient la victoire.

Quant au décor naturel, Vilar ne l'exploite pas, et on a pu dans certains cas le lui reprocher. La façade contre laquelle s'adosse la scène n'est jamais brillamment éclairée comme l'est le Mur d'Orange.

(1) Claude Roy, *Jean Vilar*.

« Nous n'avons jamais joué le rôle facile et extérieur au théâtre d'illuminer de façades historiques. Nous avons toujours laissé la masse de pierre dans la pénombre. Le ring seul, recevait le feu des projecteurs ». (1)

Mais parfois certains éléments du décor naturel sont amenés à jouer un rôle : l'arbre de la Cour d'Honneur dans *Le Prince de Hombourg*, la fenêtre de l'Indulgence qui s'illumine de l'intérieur lorsqu'apparaît la statue du Commandeur dans *Don Juan*.

4. — *La lumière*

Lorsque résonnent les fanfares annonçant le début de la représentation, le plateau nu est tout à coup plongé dans l'ombre dont il ressortira « peuplé et vivant ». La nuit sert de rideau. Quand une scène est terminée, l'obscurité totale escamote les acteurs.

Presqu'immédiatement après, un pinceau de lumière se fixe sur un autre coin du plateau où se trouvent déjà les protagonistes de la scène suivante. Le faisceau lumineux s'élargit et l'action est enchaînée très rapidement, sans temps mort. S'il y a des manœuvres ou des déplacements, ils se font dans l'obscurité, ce qui est d'ailleurs assez difficile pour les machinistes aidés seulement par les repères phosphorescents dont sont munis la scène et les meubles.

La scène n'est pas éclairée uniformément par une rampe, mais par des projecteurs répartis sur tous les murs de la Cour dans des niches et les embrasures des fenêtres.

« La scène n'est pas destinée à la seule lumière mais à l'affrontement de la lumière et de la nuit ». (2)

Au nombre d'une trentaine, au temps du T.N.P. vers 1959, (il y en a beaucoup plus aujourd'hui) les projecteurs reliés par 25 circuits dépendaient d'un tableau installé dans la petite tour qui est accolée à l'aile du Conclave, à l'opposé de la scène, et dans laquelle le régisseur des éclairages Pierre Saveron dirigeait la manœuvre. Ayant participé au Festival à partir de 1949, il n'était pas le simple exécutant des désirs du metteur en scène : il avait dans la préparation du spectacle une large initiative.

Le Festival donnera toujours une grande importance à la lumière ; comme le disait Dullin : « C'est le seul moyen qui puisse agir sur l'imagination du spectateur sans distraire son attention : la lumière a une sorte de pouvoir semblable à celui de la musique : elle frappe d'autres sens mais elle agit comme elle ». (3)

L'utilisation de la lumière par des projecteurs très maniables facilite beaucoup de choses : outre qu'elle fait sortir les acteurs des ténèbres, elle permet sur cette immense scène de polariser l'action autour des protagon-

(1) Vilar, citation M.T. Serrière.

(2) M.T. Serrière.

(3) Ch. Dullin, N° 10 de *Correspondances*, novembre 1929.

nistes ; elle peut ou bien éclairer toute la scène, ou bien isoler un personnage, ou bien par gradations établir une hiérarchie entre eux en les éclairant plus ou moins.

Elle permet les déplacements de l'action, s'il y a plusieurs lieux sur la scène, et le passage immédiat de l'un à l'autre. Grâce à elle, une des plus grandes difficultés de *Lorenzaccio*, la trentaine de changements de lieux imaginée par Musset a été surmontée.

La lumière suggère aussi le décor. Elle symbolise l'espace dans lequel se déroule l'action. Ainsi Don Juan pénètre dans une forêt dont les troncs d'arbres sont des raies de lumière verticales. La prison de Richard II est un simple cercle lumineux dans lequel est enfermé le prisonnier : « cette prison sans muraille, sans grabat, sans cruchon, sans porte et donc sans verrou, sans rampe pour la séparer du public et que pourtant dans cette cour de 40 mètres sur 35, il nous oblige à voir, l'ampleur du lieu scénique isolant davantage le comédien sous le projecteur que le décor le plus réaliste ». (1)

5. — *Les costumes*

Sur cette scène dépouillée, les personnages débarrassés d'accessoires superflus portent seuls le poids de l'action dramatique. C'est alors que les costumes prennent une importance primordiale, car « au théâtre l'habit fait parfois le moine ». (2)

Comme l'écrivait Gischia dans le programme du V^{me} Festival : « En Avignon nous jouons dans un décor vrai : les murs de la Cour d'honneur, la vigne vierge du jardin. Il faut à tout prix que nos personnages tiennent le coup. Pas moyen de tricher. La masse à peine visible mais toujours présente du château ne pardonne pas. Le costume cesse d'être un déguisement. Il devient un élément essentiel du jeu dramatique au même titre que le geste, la voix, la lumière, la musique. La perfection n'est atteinte que lorsque tous ces éléments, devenus inséparables, sont parvenus par un dépouillement progressif à leur maximum d'intensité ».

Par leur forme, leur couleur, la matière dont ils sont faits, ils ont une valeur d'indication et de symbole, ils expliquent la fonction et le comportement des personnages. Ils suggèrent le décor, le lieu, le temps, créent l'atmosphère de la pièce, clarifient celle-ci lorsque de nombreux personnages s'affrontent, en formant des groupes facilement reconnaissables, surtout pour les spectateurs des derniers rangs qui ne peuvent distinguer les visages.

Pour cette raison, Vilar a toujours refusé d'employer des costumes de location, même les premières années où les moyens financiers étaient très réduits, et où la location aurait été plus avantageuse. Bien sûr pendant

(1) Pol Gaillard, *Les Lettres Françaises*, 29 juillet 1948.

(2) Vilar, *De la Tradition Théâtrale*.

ces années-là, ils ne furent pas exécutés dans des étoffes très coûteuses, mais dans des matériaux modestes, souvent dans de la toile peinte.

Néanmoins, ils ont presque toujours été dessinés par des décorateurs de grand talent, de véritables créateurs : Mario Prassinis (*Tobie et Sara*, *Macbeth*, *Erik XIV*), Edouard Pignon (*Shéhérazade*, *Mère Courage*), et surtout Léon Gischia dont le nom est inséparable de l'histoire du Festival : il a non seulement concouru à sa naissance, mais encore a dessiné les costumes de 25 pièces sur les 33 jouées à Avignon de 1947 à 1963. Après cette date, Jacques Le Marquet créa la plupart des costumes (*Luther*, *Romulus le Grand*, *L'Illusion Comique*, *Hamlet*).

Pour Gischia, « les termes théâtre et spectacle sont ou plutôt devraient être synonymes... L'art dramatique s'adresse au cœur et à l'esprit par l'intermédiaire des yeux, autant que par tout autre moyen. Le public ne s'y trompe pas, qui dit couramment : aller au spectacle ».

D'où le rôle donné aux costumes, aux oriflammes et aux drapeaux aux couleurs éclatantes. Dans *Lorenzaccio* le hérault brandit l'étendard de Florence, et au début et à la fin du spectacle, des pages agitent des oriflammes jaune et rouge, car la couleur, et la couleur en mouvement, est un des éléments importants de la représentation. Les critiques soulignent toujours la richesse, la variété, la splendeur et l'éclatante harmonie des costumes.

Gischia estimait « qu'un costume ne doit pas être fait pour tel ou tel personnage, non plus que pour tel ou tel comédien, mais pour tel comédien dans tel personnage ».

Mais il était avant tout un peintre, et comme tel ne se bornait pas à mettre en valeur l'acteur par son costume et à considérer chaque costume en particulier. Au contraire, il réalisait une composition d'ensemble qui faisait de chaque scène un véritable tableau, choisissant les formes et les couleurs suivant la mise en scène et les rapprochements des personnages entre eux au cours de l'action, de façon à ce que deux costumes, même s'ils s'opposent, soient en harmonie.

« Sur les tréteaux, formes et couleurs représentatives d'un personnage sont en mouvement. Elles se déplacent dans un espace à trois dimensions, suivant un rythme qui proprement réglé doit avoir la rigueur et l'unité d'un mouvement musical ». (Gischia, 1951)

Ses costumes étaient de véritables créations ; bien que s'inspirant des grandes lignes des costumes historiques, de leur allure générale, il réinventait leur forme et leur couleur.

Il attachait une grande importance à Avignon pour les rapports du théâtre et de la peinture. En juin 1951, il écrivait : « Les peintres ont beaucoup à attendre de Jean Vilar et du Festival d'Avignon, et Jean Vilar et le Festival d'Avignon ont beaucoup à attendre des peintres. De tels spectacles peuvent et doivent jouer, par rapport aux peintres de ma génération, le rôle que les Ballets Russes ont joué par rapport à nos aînés ».

6. — *La musique*

Elle a toujours été à l'honneur au Festival. Vilar qui s'en était passé jusque-là sur les scènes parisiennes, la trouve indispensable au Palais des Papes, sauf pour les grandes tragédies classiques comme *Cinna* et *Nicomède* ou les premières œuvres modernes jouées avant sa nomination à Chaillot.

De nombreux musiciens participèrent ainsi aux spectacles d'Avignon : Gaston Litaize, Georges Delerue, Darius Milhaud, Jacques Besse, Paul Dessau, André Jolivet, Maurice Jaubert, Karel Trow et Jean Prodomidès.

C'est incontestablement Maurice Jarre qui marqua le plus le Festival, puisque, chargé en 1951 de la musique du *Prince de Hombourg*, il composa ensuite la musique de 20 pièces.

Quel est le rôle de cette musique ? Elle ouvre et ferme chaque spectacle : roulements de tambours, éclats des trompettes accompagnent les envolées d'oriflammes et marquent le début et la fin de la fête. Elle aide à créer le silence au début des actes.

« Il faut trouver pour chaque spectacle un élément qui impose le silence tout en faisant corps avec la pièce ». (Jarre)

Elle n'est pas considérée comme un accessoire inutile plaqué sur l'action pour meubler les temps morts et faire patienter le public. Elle s'intègre à l'action au même titre que la lumière et les couleurs. Elle relie les scènes et comble les silences.

Trois sortes de musique de scène ont été employées par M. Jarre ⁽¹⁾ :

— Tout d'abord « la musique de divertissement qui intervient entre les actes comme interlude, et qui conserve une grande liberté par rapport à la pièce », comme celle du *Médecin malgré lui*. Cette musique pouvait être entendue seule, mais les thèmes étaient semblables à ceux de *La Garde malade* jouée dans la même soirée, pour sauvegarder une certaine unité du spectacle.

— Ensuite « la musique d'atmosphère, de couleur locale destinée à donner le climat de la pièce comme le fait un décor, mais dans une grande économie de temps, en quatre ou cinq mesures ». C'est la musique qui peut remplacer un décor absent ou imprécis. Ainsi celle du *Mariage de Figaro*.

De même que les guitares de *Ruy Blas* évoquent instantanément le climat espagnol, de même les cornemuses de *Macbeth* transportent le spectateur en Ecosse. Une musique guerrière crée l'atmosphère historique du *Prince de Hombourg* avec des fanfares militaires, alors que des airs inspirés de la Renaissance italienne situent *Lorenzaccio*. La musique est alors en harmonie avec les formes et les couleurs : les fanfares inaugurales de cette dernière pièce répondent à l'éclat des oriflammes.

(1) cf. *Bref*, n° 1, décembre 1956.

— Enfin il y a la musique qui « accompagne les personnages comme leur ombre, ou précède leur entrée, pour préciser, qualifier musicalement leur caractère ». Elle complète le personnage. C'est une « musique dramatique » qui souligne le texte et exprime l'évolution psychologique des héros en allant au-delà des mots.

A propos du *Prince de Hombourg*, Jarre écrivait : « Dans sa mise en scène Vilar a confié à la musique un double rôle : en tant qu'élément concret, un rôle de présentation des personnages, de liaison, soit par un court leitmotiv, soit par des appels de fanfares militaires : en tant qu'élément irréel, un rôle purement affectif, réservé à la partie onirique du drame, intéressant surtout la « Stimmung » du Prince, et au-delà Kleist lui-même ». (1)

Si la musique agit sur le spectateur, elle a aussi un autre effet : « elle nous crée, à nous comédiens qui allons entrer en scène, une ambiance » disait Vilar.

Jarre devenu musicien attitré du T.N.P. participait au travail quotidien de la troupe, à la création en commun du spectacle. Il adaptait et intégrait sa musique à l'œuvre collective. Il pouvait l'enrichir au cours des répétitions, parfois même la transformer d'une représentation à l'autre.

Il utilisa souvent le procédé de la musique en relief. La Cour d'Honneur permettait de disperser les musiciens en plusieurs endroits et même de les faire circuler, si bien que le son entourait les spectateurs de tous côtés, créant une impression de relief. Le rôle de la musique est alors assez semblable à celui qu'elle joue au cinéma.

La première expérience fut tentée en 1951 pour la création du *Prince de Hombourg*. La bataille éclata subitement dans le dos des spectateurs pendant que les acteurs suivaient son déroulement imaginaire, depuis le devant de la scène, par dessus la tête de l'assistance.

La plupart du temps, les musiciens du Théâtre Municipal et ceux de l'armée formaient l'orchestre. Pour les enregistrements, Jarre fut un des premiers à utiliser couramment la stéréophonie qui donne le même effet de relief.

Le régisseur du son, dont la collaboration est indispensable pour la mise au point, était Maurice Coussonneau, un des pionniers du Festival dans lequel il a cumulé les premières années les fonctions d'acteur et d'architecte de la scène.

La musique contribue donc pour une large part au spectacle. Au lieu de l'interrompre artificiellement, elle prolonge le drame. Elle y est si intégrée que son audition par le disque peut permettre de le ressusciter.

(1) Programme VIème Festival.

« Je vous invite à revivre nos soirées de théâtre par la musique. Que la musique soit donc ici beaucoup plus qu'un reflet de nos jeux. Qu'elle devienne récit, qu'elle vous raconte ces histoires que nous représentâmes en Avignon, sur un tréteau nu, avec nos costumes de couleur », écrivait Vilar sur la présentation d'un disque.

7. — *L'acteur*

Sur cette scène dépouillée, aurolé de lumière, dans un costume qui le met en valeur, accompagné par la musique, l'acteur qui donne véritablement la vie au drame prend une importance particulière.

« La Cour du Palais des Papes nous a réappris les leçons du plein air ; seul compte le jeu de l'acteur... le plateau nu et l'acteur, voilà les deux éléments de la vérité théâtrale ». (1)

Le plein air exige de lui des qualités différentes du huis clos. Il n'est plus séparé du public par la rampe, la fosse d'orchestre ou le rideau, il n'est plus limité par des décors ou des accessoires. Il est seul sur le tréteau nu et doit tenir compte des variations des éléments naturels, accorder son souffle et sa voix à la nuit et au vent, afin de se faire entendre par les spectateurs pour qui il joue, même s'ils se trouvent au dernier rang.

Et pour cela il ne doit pas tomber dans l'outrance et l'exagération.

« Il s'agit plutôt d'un équilibre physique, d'un rayonnement intérieur, d'une densité ». (A. de Baecque)

La cohésion des acteurs est une des caractéristiques du Festival. Alors qu'à Orange, on n'allait pas aux Chorégies pour voir une pièce, mais pour entendre un « monstre sacré » dans un rôle du répertoire, dans un « solo », à Avignon, c'est l'unité du jeu qui a toujours prévalu.

Dans la « Tradition Théâtrale », Vilar rappelle ce qu'écrivait Jules Renard en 1900 à propos de Mounet-Sully jouant *Hernani* au Français :

« Mounet-Sully se donne à chaque instant cinq ou six coups de poing à la poitrine, et sentant qu'il n'y a pas le compte, s'en donne encore deux ou trois. Il pousse des cris de phoque, ouvre une bouche de tube digestif, retrousse ses narines jusqu'à l'œil qui est d'un blanc d'œuf effrayant. On ne l'entend pas ou bien il hurle, mais il y a en tout, une cinquantaine de vers qu'il dit comme un dieu ».

Et Vilar ajoute : « Cette représentation d'*Hernani*, il faut croire qu'elle n'obéissait à aucune économie réfléchie de la scène, autrement dit à aucune mise en scène... En effet, *Hernani* régi par un metteur en scène digne de ce nom, on eut sacrifié Mounet-Sully et ses « cinquante vers qu'il dit comme un dieu » à une représentation, je ne dirai pas meilleure, mais plus homogène ; on eut sacrifié le génie irrégulier d'un seul à une tenue totale, plus régulière du jeu scénique ».

(1) J. Vilar, *Bref*, n° 47, juin 1961.

C'est pourquoi à Avignon, bien avant le T.N.P., lorsqu'il n'avait pas encore de troupe, Vilar voulut former une équipe homogène ayant la conscience de son unité, même si elle était recrée chaque année et pour le temps assez bref du Festival.

Il ne s'agissait pas de faire, comme cela se fait parfois, un festival de « vedettes » pour lequel on fait venir deux ou trois comédiens célèbres, regroupés artificiellement, à qui l'on confie les principaux rôles et qu'on entoure d'acteurs recrutés au hasard, parfois médiocres et n'ayant jamais répété ensemble.

Au contraire, Vilar effectuait ce fameux retour à « l'esprit de compagnie » que Copeau puis Dullin préconisèrent, car il est « non seulement une façon de vivre et de travailler en commun », mais plus profondément, « une restauration de la dramaturgie la plus authentique par le retour à l'unité chorale du spectacle ». (Copeau)

Cette solidarité de l'équipe allait du grand premier rôle au plus obscur des machinistes.

Ce qui n'a pas empêché le Festival d'être servi par de grands comédiens, mais ceux-ci ne s'arrogeaient pas tous les droits sur le spectacle et ne cherchaient pas à écraser leurs camarades, à se mettre en valeur aux dépens des autres.

C'est ainsi qu'au cours des premiers festivals, des acteurs en renom comme Béatrice Dussane, Germaine Montero, Alain Cuny ou Michel Vitold se mêlèrent sans difficulté à de jeunes comédiens encore inconnus : Silvia Monfort, Jeanne Moreau, Robert Hirsch...

L'arrivée de Gérard Philipe, véritable vedette, aurait pu faire craindre la rupture de cet équilibre, mais il semble qu'il n'en fut rien et qu'au contraire elle affirma la réalité de l'équipe, puisque Vilar dit de lui :

« Il savait respecter la réplique de l'autre, l'aider par sa mise en place à mieux la dire. Il ne jouait point dans les répliques d'autrui. Certains soirs où la jeunesse était majoritaire parmi les spectateurs, il savait entrer en scène de telle sorte qu'on eut pas à l'applaudir, car cela aurait rompu la tenue de l'œuvre ». (1)

Dès l'origine, la distribution des pièces fut de très grande qualité. Tous les acteurs acceptaient de servir l'œuvre commune, dans le rôle qui leur était attribué, que ce soit le principal ou un tout petit, sans souci hiérarchique ou de préséance.

Dans une telle équipe, aucun rôle n'est méprisé, considéré comme insignifiant, car le plus petit contribue à l'équilibre de l'ensemble, et s'il est mal joué gâte tout. En 1951, Gérard Philipe qui triomphait dans *Le Cid* et *Le Prince de Hombourg*, tenait dans *La Calandria* le rôle infime d'une prostituée, tandis que Vilar ne prononçait que quelques mots dans celui d'un sbire.

(1) Vilar, *Vingt ans de Festival*, p. 22.

Au contraire, les grands rôles n'étaient pas forcément confiés aux comédiens les plus confirmés. Pour respecter l'âge des personnages, Vilar confia à de tout jeunes comédiens, Jorris Meaulne et Françoise Spira les rôles de Rodrigue et de Chimène.

« Plus de Rodrigue interprété par le doyen de la Comédie Française, plus de Chimène quinquagénaire, plus de Lorenzaccio joué par une actrice... Cette sincérité et cette correspondance redonnent à des textes classiques déformés par la patine des conventions et des partis pris, une force de persuasion, d'émotion et d'actualité assez saisissante ». ⁽¹⁾

L'homogénéité de la troupe fut favorisée par la création du T.N.P., puisqu'elle devint alors permanente. Mais comme l'écrivait Vilar en 1946 : « Une compagnie française n'a jamais été qu'un groupement de quatre, cinq ou six comédiens de talent sûr, auquel le metteur en scène adjoint d'autres comparses qui feront avec lui une carrière plus ou moins longue. La fidélité n'a jamais été très constante ni d'un côté, ni de l'autre ».

Pourtant, malgré de nombreux changements, la permanence du style du Festival a été assurée par la fidélité de certains acteurs. C'est ainsi qu'une trentaine d'entre eux sont venus jouer plus de cinq ans à Avignon et l'ont marquée de leur présence répétée :

- Maurice Coussonneau, 16 festivals.
- Lucien Arnaud, 15.
- Georges Riquier et Georges Wilson, 14.
- Jean-Paul Moulinot, 13.
- André Schlessier, 12.
- Monique Chaumette et Roger Mollien, 11.
- Christiane Minazzoli, 10.
- Yves Gasc, 9.
- Lucienne Le Marchand, Jean-Pierre Darras et Jean-François Rémi, 8.
- Zanie Campan, Jean-Pierre Jorris, Philippe Noiret, Mario Pilar, 7.
- Maria Casarès, Charles Denner, Jean Deschamps, Jean Topart, 6.
- Laurence Badie, Silvia Monfort, Françoise Spira, Pascal Mazzotti, Jean Négroni, Gérard Philipe, Daniel Sorano, 5.

8. — *La mise en scène*

« Je ne dis rien de la mise en scène, écrivait Robert Kemp, au lendemain de *Don Juan*. Elle est ascétique. Elle ne prend rien à la parole, à sa Seigneurie la parole... Voilà une soirée mémorable... Le texte ! Vive le texte ! Le reste n'est que salade et friandises ». ⁽²⁾

Le respect de l'œuvre, la loyauté envers l'auteur caractérisent les mises en scène de Vilar.

(1) A. de Baecque, *Le Théâtre d'Aujourd'hui*.

(2) *Le Monde*, 21 juillet 1953.

« Le comédien digne de ce nom ne s'impose pas au texte. Il le sert et servilement. Que l'électricien, le musicien et le décorateur soient donc plus humbles encore que ce juste interprète ». (1)

Le metteur en scène, Vilar préférait souvent le mot de régisseur plus « artisanal », est au centre de la réalisation. Il conçoit et organise le spectacle comme un tout. C'est lui qui harmonise et coordonne tous les éléments : lumière, costumes, musique... et donne son unité à la représentation, bien qu'il laisse une certaine liberté aux acteurs, aux artistes et aux techniciens liés essentiellement par l'œuvre.

« A quoi sert ce petit monstre : la mise en scène ? s'interrogeait-il en 1961... J'ai tenté et tenterai toujours de l'assassiner... Comment ? Par quelles armes ?... Il en est une... : rendre une totale liberté à l'acteur dans la recherche de son personnage. Le laisser errer sur la scène. Le laisser se grignoter lui-même. Se battre les flancs tout seul... La mise en scène au T.N.P. n'est pas régie par un diktat du metteur en scène ». (2)

Vilar a pratiquement fait les mises en scènes de toutes les pièces jouées à Avignon jusqu'en 1963, bien qu'il ait quelquefois confié la réalisation d'un spectacle à un de ses équipiers.

Au premier Festival, Maurice Cazeneuve a monté *Tobie et Sara*, et en 1951, René Dupuy *La Calandria*. *Lorenzaccio* a été confié à Gérard Philipe en 1952, *Le Médecin malgré lui* à Jean-Pierre Darras, et *La Garde malade* à Georges Wilson en 1953. Enfin, en collaboration avec Jean Vilar, Maurice Jarre mit en scène *Antigone* (1960), Georges Riquier *L'Alcade de Zalameá*, et Roger Mollien *Les Rustres* (1961).

Bien qu'avec des différences, le style restait semblable dans les grandes lignes, et ceci en raison de l'homogénéité de la troupe, et grâce à tous les autres collaborateurs du metteur en scène qui contribuaient au spectacle par une recherche commune.

« La mise en scène, au T.N.P., n'est pas une histoire à part, une aventure égoïste et solitaire, orgueilleuse, de X ou Y. Comme toutes les activités de la Maison... elle est et n'a jamais été qu'une activité comme les autres. Celui qui en a la charge, X ou Y, n'est pas l'Imperator, le Duce, le Fuhrer, la Vedette, le Mirobolant du théâtre.

« Quels que soient les talents ou le talent qu'il prouve, quel que soit le bon résultat final de son travail, il doit savoir... que toute la Maison, tous les services administratifs, tous les talents ouvriers et techniques, certains souvent capitaux, ont constitutivement concouru à la réussite de la présentation publique ». (2)

Après la démission de Vilar du T.N.P., Georges Wilson assura les mises en scène, excepté pour *Nicomède* (Mollien) et *Les Troyennes* (Cacoyannis).

(1) Vilar, *De la Tradition Théâtrale*.

(2) *Bref*, mai 1961, « 10 ans de mise en scène au T.N.P. ».

« Laisser la pièce ouverte à toutes les intelligences, aux songes de chacun. Ne pas imposer, dans cette Cour, dans cette nuit, un unique sens, celui de maître d'œuvre. Mieux vaut peut-être, au soir de la première représentation, un peu de désordre, d'anarchie, d'improvisation dans la mise au monde de l'œuvre.

« Certes, dans mon lit avignonnais, face à la fenêtre ouverte, je me reprochais, fourbu, ce laisser-aller qui m'était souvent imposé par les circonstances, ou le trop grand nombre de questions à résoudre, ou la maladie. Je me reprochais de ne pas donner à l'œuvre un chemin strict, constamment contrôlé.

« A la réflexion, après dix ans d'Avignon, je ne puis m'empêcher de penser que toute mise en scène valable résiste à une unique signification. Plus encore, elle la rejette. Un travail de régie trop léché et l'œuvre devient sèche, sans prolongement ».

*
**

« C'est un autre mérite de Jean Vilar que d'avoir cherché à restituer aux représentations théâtrales leur caractère de cérémonie... écrivait Gilles Quéant. Le Palais des Papes est devenu un vrai temple à ciel ouvert... C'est là que le mot fête prend tout son sens : l'esprit du théâtre habite ces murs depuis six ans, et il n'est pas besoin de cloches pour attirer la foule des fidèles qui viennent y retrouver chaque été l'émotion et la joie qu'ils y connurent l'année précédente. De nombreux touristes étrangers s'y rendent comme en pèlerinage ». (2)

Dans cet extrait tous les mots sont prononcés : cérémonie, temple, fête, fidèles, pèlerinage, qui reviennent dans tous les articles consacrés au Festival. Il y eut aussi : miracle, envoûtement et autres hyperboles et expressions stéréotypées qui définissaient le « climat » avignonnais.

« Ces représentations qui comptent par l'âge et le style du metteur en scène dans ce que la vie théâtrale offre de plus actuel, et qui se rattachent aussi, par leur caractère de célébration annuelle, par le mouvement de pèlerinage qu'elles provoquent, aux rites les plus anciens de l'art dramatique... Elles sont les fêtes annoncées longtemps à l'avance, et dont l'approche répond à une attente, à une disponibilité créée pour elles. Elles peuvent encore faire battre les cœurs. Elles sont ce qui vient une fois l'an... Elles rassemblent encore au temps de la radio et du radar, une foule pour l'émotion collective. Elles rendent le théâtre à son origine, à la fois foraine et religieuse, à sa véritable origine », écrivait aussi Thierry Maulnier, l'année de la création au Festival de sa pièce *Le Profanateur*, avant

(1) Vilar, *Vingt ans de Festival*, p. 34.

(2) *Théâtre de France*, 1953, n° 3.

de mener quelques années plus tard une campagne virulente contre le directeur du T.N.P.... (1)

En réalité, au-delà de ce lyrisme, Avignon a été considéré à la quasi unanimité comme une très grande contribution à l'évolution de l'art dramatique.

« La première année où je suis allé à Avignon (1948), le théâtre m'a été rendu, a pu écrire Guy Dumur. Entre le théâtre du Cartel et cet instant-là, il y avait eu une profonde coupure. Avec Avignon, le théâtre avait conquis un nouvel espace, une nouvelle dimension ». (2)

« Vilar crée une nouvelle tradition artistique ». (3)

Le Festival d'Avignon a vraiment marqué le théâtre contemporain, d'autant plus que son style s'est prolongé dans le T.N.P.

Et c'était la première fois qu'une révolution théâtrale partait de la province pour s'imposer à Paris.

(1) *Le Figaro Littéraire*, juin 1950.

(2) *Théâtre Populaire*, n° 1, mai-juin 1953.

(3) Pol Gaillard, *Les Lettres Françaises*, 29 juillet 1948.

CHAPITRE II

LE DEUXIÈME SOUFFLE

Au fil des années, le T.N.P. devenait une véritable institution qui accroissait son audience. De plus en plus le Festival ne devenait qu'une étape, importante certes, mais une étape tout de même dans les activités de ce théâtre.

Les pièces créées à Avignon ne l'étaient plus en fonction du cadre, mais en fonction du programme qu'il devait présenter à Paris durant sa saison d'hiver. C'est la compagnie du T.N.P. qui joue, et non plus comme les premières années, une troupe recrutée pour la circonstance.

Le Festival est donc tombé sous la dépendance du théâtre clos parisien. Chaque année le théâtre de Chaillot « prépare et rode sous le ciel provençal sa saison de Paris. Avignon est devenu le laboratoire du T.N.P., un laboratoire géant, de plein air ». (1)

Dès 1957, la revue *Théâtre Populaire* constatait que « Avignon marque le pas. Sa réussite sociologique persiste, s'amplifie : ses mérites artistiques diminuent ».

En effet ce festival, à l'origine festival de création, « s'embourgeoisait » mais son succès devenait de plus en plus considérable.

Tout faillit craquer, lorsqu'en février 1963, Jean Vilar fit savoir qu'il ne demanderait pas le renouvellement de son contrat avec l'Etat. La dernière représentation donnée sous sa direction eut lieu à Avignon le 1er août de la même année.

Du fait de cette démission qu'allait-il advenir du Festival ?

Depuis 1954, un contrat liait le Maire d'Avignon et Jean Vilar, directeur du T.N.P. Etait-ce Vilar ou le directeur du théâtre parisien ?

Le Festival sans Vilar paraissait impensable. Et l'absence du T.N.P. risquait de priver le Festival de toute son organisation : il arrivait à Avignon avec toute son équipe (sa troupe de comédiens, de techniciens, d'administrateurs) et tout son matériel (billets, comptabilité, magnétophone, etc...).

(1) Hélène Henry, *Théâtre Populaire*, n° 43.

Le Festival était organisé, administré et géré à Paris. La présence du T.N.P. représentait aussi tout ce qui avait fait son style : les entretiens du Verger, les avant-premières, la collection du Répertoire, Bref, etc... qu'aucune autre organisation ne pourrait maintenir. On ne pouvait tout refaire à partir de zéro. L'avenir était menacé.

Une solution fut alors trouvée : Jean Vilar restait directeur du Festival, mais l'organisation des spectacles était confiée à son successeur Georges Wilson.

Et le Festival est revenu en 1964, apparemment identique à lui-même. Ce ne fut pas un grand changement. Il dépendait toujours assez étroitement du T.N.P.

Cet état de chose dura deux ans 1964-1965, pendant lesquels Wilson présenta devant un public de plus en plus nombreux : *Luther* de J. Osborne, *Romulus le Grand* de F. Durrenmatt, *L'Illusion Comique* et *Nicomède* de Corneille, *Hamlet* de Shakespeare et *Les Troyennes* d'Euripide.

Mais dès 1965, Jean Vilar s'interrogeant sur l'avenir, écrivait :

« Où en sont les festivals ? Que font-ils ? Quels buts se proposent-ils ? Quel avenir les éclaire ou les menace ? La réponse appartient-elle aux aînés, dont je suis désormais, ou aux jeunes ? Georges Wilson a pris en main, en 1964, la responsabilité artistique du Festival. C'est n'est-ce pas, un jeune directeur. Cependant, ni lui, ni moi, ne savons ce que sera l'avenir de ce Festival. Certes, il n'est peut-être pas mauvais, qu'il y ait chaque année cette part d'incertitudes. Mais peut-être la recherche d'une formule générale et nationale serait-elle nécessaire. Car, ou bien les festivals ont été utiles depuis 1947, mais ils ont fait leur temps : ou bien il faut, non pas les élever comme Orange, à la « hauteur » nationale, mais, administrations centrales et municipalités unies, les aider à sortir de telle ou telle esthétique, leur faciliter leur rôle social : divertissement et savoir, donc culture. Ou bien, troisième formule, attendre qu'ils crèvent dans l'indifférence ou pourrissent dans le succès.

« ...je pense qu'il faut savoir si les très jeunes ambitieux, les apprentis régisseurs, les futurs chefs de troupe ou metteurs en scène sont intéressés par l'avenir des festivals. Et tout autant : les auteurs jeunes et contemporains, qui font si cruellement défaut jusqu'ici à notre aventure ».

Le problème d'une réforme du Festival était posé. Arrivé à sa vingtième année, celui-ci cherchait son deuxième souffle.

SECTION 1

LE BOULEVERSEMENT DE 1966

L'année 1966 fut donc le point de départ d'un Festival nouvelle formule, avec la participation de trois compagnies au lieu d'une auparavant, l'introduction de la danse, un accroissement du nombre de représentations, l'inauguration d'un nouvel ensemble scénique, et un développement des structures d'accueil.

Bref, un véritable bouleversement à tous les points de vue, qui marqua son vingtième anniversaire. Pourquoi ce changement ?

I. — LES CAUSES

Le succès et la réussite du Festival en sont une des principales causes.

Considéré comme le plus important des festivals d'art dramatique, comme le père de tous les autres éclos un peu partout, il attirait chaque année un public de plus en plus nombreux venu du monde entier.

Depuis juillet 1962, la moyenne quotidienne de fréquentation dépassait la jauge officielle de la Cour. Cette jauge était, les dernières années, de 2.922 places.

ANNEE	MOYENNE DE FREQUENTATION	POURCENTAGE D'OCCUPATION DE LA SALLE
1962	3.040	104 %
1963	3.112	106 %
1964	2.780	95 %
1965	3.130	107 %

Le 31 juillet 1963, on compta 3.798 spectateurs à une représentation de *Thomas More* (dernière représentation avec Vilar directeur du T.N.P.), pourcentage d'occupation 130 %.

Les représentations avaient lieu le plus souvent à guichet fermé, des marches seules étant louées au dernier moment, ce qui explique ce pourcentage élevé. Il fallait refuser du monde.

Le Festival ne répondait donc plus à la demande. Il s'étouffait dans le succès. La Cour d'Honneur malgré son immensité devenait trop petite

pour les besoins d'un public de plus en plus large. Cela impliquait des devoirs vis-à-vis de ce public.

Augmenter le nombre des représentations, tel était le premier objectif à atteindre. Mais cette augmentation entraînait toute une réaction en chaîne qui explique la profonde transformation.

Si on voulait prolonger le Festival jusqu'à un mois, le T.N.P. ne pouvait plus l'assumer entièrement, le repos nécessaire aux comédiens exigeant qu'ils ne travaillent pas en août, puisque la saison commence en octobre à Paris. Il fallait donc faire appel à plusieurs troupes qui s'échelonneraient pendant un mois.

Un autre problème se posait alors pour les répétitions : pour que plusieurs troupes puissent jouer en alternance ou même en se succédant, il fallait trouver un autre lieu scénique que la Cour. Le Verger qui avait déjà servi de théâtre étant trop petit et surtout trop proche de la Cour (on ne peut jouer dans l'une pendant qu'on répète dans l'autre, à cause du bruit).

Ce sont là les causes matérielles de la mutation. D'autres sont plus profondes :

En premier lieu, la peur chez un artiste, qui est aussi un homme de gauche, de la sclérose et du conformisme. « La consécration risquait de devenir stagnation ou exploitation d'une situation acquise ». (1)

Dans le domaine artistique, il est impératif pour un peintre, un poète ou un metteur en scène ayant atteint le succès, de se renouveler pour échapper à une routine confortable certes, mais aboutissant à une impasse sans espoir. Il était donc inévitable de donner de nouvelles assises à Avignon.

Il ne fallait pas céder à la torpeur du succès acquis. Le Festival ne pouvait rester semblable à ce qu'il était depuis vingt ans, et en dehors de l'évolution rapide de la société : augmentation des jours de vacances, développement de l'automobile permettant à un très grand nombre de gens de se déplacer, soit grandissante des touristes pour les manifestations culturelles, etc...

« C'est parce que la formule du Festival avait atteint un plein succès, mais aussi un palier, qu'il était nécessaire de jeter dès cette année les bases d'une transformation qui permettra d'accroître le nombre des représentations, des spectateurs, des activités culturelles dont Avignon est chaque année davantage le lieu privilégié ». (2)

Cet « esprit de transformation » est à la base de la conception vilarienne du Festival. Il fallait donner une impulsion nouvelle à cette entreprise culturelle et marquer en même temps un anniversaire.

Une autre raison militait peut-être en faveur d'une réorganisation.

(1) R. Temkine, *L'Entreprise Théâtre*, p. 356.

(2) Vilar, Conférence de presse du 14 février 1966.

Après sa démission du T.N.P., Jean Vilar conservait bien la direction artistique du Festival, mais son rôle était fort réduit puisque G. Wilson était responsable des spectacles. Il n'était plus créateur, n'avait plus de fonction artistique puisque, chose normale, il laissait Wilson libre du choix des pièces et de leur interprétation. Vilar n'avait plus qu'un rôle administratif de directeur, et encore assez limité, le T.N.P. continuant à assumer presque toute l'organisation.

Il avait bien créé en 1964 les « Rencontres d'Avignon », colloque groupant de nombreuses personnalités : universitaires, élus locaux, sociologues, hommes de théâtre, syndicalistes, etc... pour étudier les problèmes culturels, et une Ecole de théâtre dont l'expérience ne fut pas renouvelée, mais cela ne suffisait pas.

Réformer le Festival offrait un champ d'activité nouveau : choix des troupes, nouvelle organisation se détachant de plus en plus du T.N.P., introduction d'autres moyens d'expression : danse, musique, cinéma. Le rôle de directeur réalisant le lien entre plusieurs troupes qu'il invite, se justifiait mieux.

Vilar reprenait en main quelque chose qu'il avait créé et qui commençait à lui échapper.

En même temps, ce changement préparait l'avenir en ce sens que le Festival, étant arrivé à une telle ampleur, ne devait plus dépendre « de la santé d'un seul homme ».

Vilar préparait en quelque sorte sa succession. Ce Festival qui était le sien, comme c'était celui d'Avignon, il le laissait pratiquement dans les mains de plus jeunes que lui, se réservant seulement les tâches administratives, techniques, les rapports avec la ville, les journalistes...

Une fois supprimée l'exclusivité du T.N.P., il aurait pu encore faire œuvre de créateur. Il ne l'a pas fait, ni comme metteur en scène, ni comme comédien. bien que chaque année il laisse espérer une mise en scène pour l'année suivante. Aurait-il renoncé au théâtre ? Il le semble.

Depuis qu'il a quitté Chailllot, il a fait peu de chose en comparaison de son œuvre précédente : quelques mises en scènes lyriques à l'étranger. *Le dossier Oppenheimer* qu'il a écrit et joué en 1964 à Paris, *Les Hasards du Coin du Feu*, d'après Crébillon Fils, qu'il a mis en scène en 1965 ; en 1966 une tournée en U.R.S.S. et une reprise du *Triomphe de l'Amour*.

« Ce métier est un métier d'homme jeune, dont la santé encore vive, ne tempère pas les audaces. Oui un théâtre qui ne confie pas à la jeunesse des responsabilités essentielles est un théâtre mort ». ⁽¹⁾

On a pu parler de lucidité dans son cas, qualité assez rare chez un homme de théâtre.

Peut-être y a-t-il aussi d'autres raisons : Vilar, depuis quelques années, semble se tourner vers les problèmes de la culture en général. L'action culturelle est son nouveau métier (colloques, rencontres...). De l'échelon

(1) Vilar, cité par Claude Roy.

avignonnais il voudrait étendre cette action à l'échelon national. Vocation ou ambition politique ? On a souvent parlé de lui, à ce moment-là, comme futur ministre de la Culture, en cas de changement de gouvernement.

II. — LE XX^{me} FESTIVAL

Il se caractérise d'abord par une augmentation considérable du nombre des représentations qui double presque pour être porté à trente, alors que, pendant dix-neuf ans, le Festival n'avait jamais excédé dix-neuf jours (1959), et s'était stabilisé à dix-sept depuis 1960.

Un nouveau lieu scénique est aussi créé de toute pièce au fond de la place du Palais des Papes, face au Petit Palais (en cours de restauration), accôté au Rocher des Doms, sous la cathédrale. C'est le cinquième lieu de représentations en vingt ans, après le Verger, le Théâtre Municipal, la Chartreuse de Villeneuve et bien entendu la Cour. Ce nouveau théâtre en plein air de 3.000 places, distant d'une centaine de mètres de la Cour, devait être « silencieux, calme, retiré, isolé » (Vilar), ce que l'expérience démentit.

Plusieurs raisons avaient motivé son édification : il fallait offrir aux compagnies un minimum de sept jours de répétitions sur la scène-même où elles devaient se produire, et en même temps il fallait éviter une interruption. D'autre part, à l'occasion de ce vingtième anniversaire, « il était nécessaire de rappeler les ambitions que nous avons manifestées la première année en jouant sur trois lieux scéniques différents ». (J. Vilar). Enfin, ce théâtre illustre un monument d'Avignon et rappelait aux spectateurs que la Ville est riche en lieux historiques et artistiques.

La grande innovation du XX^{me} Festival est la participation de trois compagnies, au lieu d'une seule et même troupe, et l'introduction de la danse dans cette manifestation consacrée depuis le début uniquement à l'art dramatique.

Si l'intervention de la danse a pu apparaître comme une révolution, l'idée n'était pas nouvelle. Déjà en 1953, le Marquis de Cuevas, soutenu par Vilar, avait proposé de participer au Festival et d'y faire sa plus importante création de l'été. Il devait donner trois spectacles en six représentations. Il tenait beaucoup à venir à Avignon à qui il aurait réservé l'exclusivité pour l'été : les pourparlers fort avancés échouèrent pour des raisons financières, le Comité ne voulant pas d'un déficit trop important.

Trois troupes assuraient dix représentations chacune : le T.N.P., le Théâtre de la Cité de Villeurbanne de Roger Planchon et les Ballets du XX^{me} siècle sous la direction de Maurice Béjart.

Pourquoi ce choix ? Jean Vilar s'en est expliqué à plusieurs reprises.

Les « instruments » c'est-à-dire les lieux offerts aux troupes de théâtre étant peu « commodes », le nombre de metteurs en scène capables de venir à bout de tous les problèmes qui en résultent était assez restreint.

Mais parmi tous ceux-ci il fallait faire un choix, et ce choix a été fait non seulement « en fonction du talent et de l'amitié », mais aussi parce que ces trois hommes de spectacle « ont lié leur sort à une culture populaire » : parce que ces compagnies ont toutes trois « le goût profond et l'ambition de renouveler le public traditionnel de théâtre et de s'adresser à un auditoire toujours plus vaste, soucis qui dès le premier jour ont été ceux du Festival d'Avignon ». (1)

Les nouveaux venus, Béjart et Planchon, sont parmi « les plus inventifs des hommes de théâtre ».

Roger Planchon qui, après avoir été très influencé au début par Vilar, au point de vue esthétique, s'en est éloigné et en est devenu profondément différent comme metteur en scène, est très proche de lui en ce qui concerne l'importance sociale du théâtre. Ce qu'il appelle « l'aventure sociale » de Villeurbanne vient très directement de Vilar : baisse du prix des places, recherche d'un nouveau public, façon d'ouvrir le spectacle et dialogue avec le public.

Maurice Béjart, considéré comme l'un des rénovateurs du ballet contemporain en Europe, et bien que l'art chorégraphique soit réservé à une élite, est peut-être le seul à rechercher un public populaire : il avait présenté son ballet au Palais des Sports à Paris devant la grande foule. C'est pourquoi, selon Vilar, il avait sa place à côté de Wilson et de Planchon. D'autre part, on a pu dire que Béjart avait dépassé l'art et la discipline de la chorégraphie, et que les œuvres qu'il présente et la façon dont il les traite s'intègrent au théâtre dramatique pour arriver à une sorte de « théâtre total ».

Cette transformation ne pouvait se faire qu'avec l'accord de Georges Wilson directeur du T.N.P., jusque-là seule et unique troupe à assurer le Festival et à s'y illustrer. Pour beaucoup de gens d'ailleurs, le Festival était synonyme de T.N.P. et une autre formule paraissait signer son arrêt de mort.

Pour le T.N.P., le séjour avignonnais, lorsqu'il était seul, signifiait l'assurance d'un bilan favorable au point de vue artistique, comme au point de vue financier, et surtout le bénéfice du prestige qui était lié à cette manifestation de réputation mondiale.

Ce changement représentait un « sacrifice » pour lui : l'abandon de son exclusivité et par conséquent de son indépendance, car, parallèlement à la transformation artistique, une réforme des structures et de l'organisation était entreprise : géré depuis 1953 par le T.N.P., moyennant une subvention de la ville, le Festival est dorénavant en régie municipale. Et le T.N.P. n'est plus qu'une troupe invitée comme les autres.

C'est ainsi que se trouvèrent réunies trois troupes habituellement rivales. Mais Vilar mit tout de suite au point :

(1) Vilar, Conférence de presse du 12 juillet 1966.

« Le Festival n'est pas une confrontation. Le Festival n'est pas, n'a jamais été un jeu compétitif. Avignon en juillet est tout simplement une capitale culturelle où des artistes et des compagnies théâtrales apportent leur contribution active à une manifestation de la culture populaire. Ces trois hommes et ces trois équipes ont chacun leur style, leur savoir-faire. Chacun d'eux nous offre tous les ans et à travers chaque ouvrage qu'ils proposent à notre attention et à notre plaisir, une tentative, un essai, un maillon ou un bijou nouveaux. Il n'y a donc pas de rivalité sinon celle que chacun de ces trois artistes s'impose à l'égard de sa propre activité passée et de ses ambitions. Avignon n'a jamais été une centrale publicitaire distributrice d'oscars ». (1)

Le T.N.P. présenta donc, du 15 au 25 juillet 1966, une création *Dieu, Empereur et Paysan* du hongrois Julius Hay, dans une mise en scène de Georges Wilson, et la reprise des *Troyennes* d'Euripide dans la mise en scène de Michel Cacoyannis qui avait obtenu un grand succès l'année précédente.

Du 24 juillet au 4 août, le Théâtre de la Cité créait *La Tragédie de Richard III* de Shakespeare, et donnait *George Dandin* de Molière dans la mise en scène déjà très connue de Roger Planchon ; ces pièces furent très bien accueillies par le public et par la critique.

Enfin, le Ballet du XX^{me} Siècle du Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, sous la direction artistique de Maurice Béjart donna deux spectacles de ballets, l'un relativement classique : *Bacchanale* (Wagner), *Sonate à Trois* (Bela Bartok), *Pierre et le Loup* (Prokofieff), *Pas de Deux* (Anton Webern), *Boléro* (Ravel), l'autre très audacieux : *Prospective*, spectacle de recherche chorégraphique avec des exercices d'improvisation collective.

Malgré les risques pris, malgré les prévisions pessimistes de certains, le public suivit Vilar. On avait craint que la série d'innovations ne dérouté un public habitué depuis de nombreuses années à se rassembler toujours aux mêmes dates, pour des représentations uniquement dramatiques, et fidèle à la même troupe. Il semble à première vue qu'il n'en fut rien et qu'il accepta ce bouleversement sans difficultés. Quantitativement les résultats furent très satisfaisants.

(1) Vilar, Conférence de presse du 14 février 1966.

SECTION II

LE NOUVEAU VISAGE DU FESTIVAL

1967. Le Festival est majeur !

La réforme amorcée l'année précédente n'était que l'annonce d'une plus profonde mutation et d'un plus grand élargissement : participation de quatre troupes présentant neuf spectacles différents dont cinq créations, en cinquante-six représentations s'échelonnant sur un mois, dans deux lieux scéniques (l'un d'eux entièrement nouveau), l'introduction de la musique et du cinéma.

Jamais un festival n'avait présenté un programme aussi vaste. Celui-ci correspondait, d'après Vilar, à seize mois de travail dans un théâtre disposant de moyens très importants.

I. — LE THEATRE ET LA DANSE

Pour la première fois depuis seize ans, le T.N.P. ne participait pas à Avignon. Cette annonce fit l'effet d'une bombe. Pour beaucoup c'était la mort du Festival. Elle fut si souvent annoncée !

On pensa à un différend grave entre Vilar et Wilson. En fait, la raison invoquée officiellement était, qu'à l'époque où s'établit le programme d'Avignon, Wilson ignorait si son mandat de directeur du T.N.P. serait renouvelé ou non. Il demandait une réforme profonde du cahier des charges, et celle-ci était encore à l'étude. Wilson dans une situation incertaine ne pouvait s'engager à l'égard du Festival.

Malgré les regrets exprimés de part et d'autre, c'était l'occasion pour Avignon de s'affranchir totalement de la tutelle du T.N.P. Déjà en 1966, la part de celui-ci était moins grande. Il n'était plus qu'une troupe parmi d'autres, mais une troupe privilégiée toute de même, qui apportait toujours une aide matérielle et morale et son expérience pour l'organisation. Cette fois le Festival devient entièrement autonome. Il s'émancipe, montre qu'il peut voler de ses propres ailes sans l'aide de personne. Il devient plus avignonnais.

Au surplus, le T.N.P. accusait une certaine usure et cherchait son second souffle. Avignon avait besoin d'un apport nouveau.

C'est pourquoi Vilar fit appel à une jeune génération de metteurs en scène, celle des trente à quarante ans, car « le théâtre de plein air a besoin d'hommes jeunes et d'une santé de fer ».

Dans la Cour d'Honneur un nouvel ensemble théâtral, scène et salle, conçu par Camille Demangeat et Jean Vilar fut installé.

Il était destiné à augmenter la capacité d'accueil de la Cour : de 2.922 elle passe à 3.200 places. Il devait permettre l'alternance des spectacles et des troupes et surtout donner au Festival son autonomie sur le plan de l'équipement (depuis 1952, la scène appartenait au T.N.P. et les gradins à la ville). Parallèlement, et pour permettre les répétitions, un plateau exactement semblable était construit au Palais de la Foire, à Champfleury.

Pour les spectateurs, de nouveaux petits sièges basculants en matière plastique assuraient un plus grand confort que les gradins de bois. Malheureusement ils étaient bruyants, ce qui fut d'autant plus désagréable que l'acoustique se révéla défectueuse dans de vastes secteurs.

D'autre part, le rapport entre la scène et l'amphithéâtre a changé. La scène est plus écrasée, plus petite, au centre de cet immense entonnoir de gradins qui convergent en une conque parfaite vers le plateau, le cernant de trois côtés. La Cour apparaît de plus en plus comme un théâtre clos auquel il ne manque que le toit, et la présence du plein air y est peut-être moins sensible qu'autrefois.

Trois troupes se partageaient en alternance l'honneur de jouer dans la Cour :

Roger Planchon, le premier, inaugura avec sa troupe le nouveau dispositif et se heurta aux difficultés d'acoustique auxquelles on remédia mal ensuite à l'aide de micros. Il présenta la création d'une pièce dont il était l'auteur *Bleus, blancs, rouges ou Les Libertins*, et *Le Tartuffe* de Molière dans une mise en scène légèrement modifiée pour le plein air.

Jorge Lavelli qui avait découvert le Festival quelque sept ans plus tôt comme simple participant aux Rencontres Internationales, revient à Avignon comme metteur en scène : *Médeia* de Sénèque et la création du *Triomphe de la Sensibilité* de Goethe marquèrent une étape importante, un grand tournant dans l'histoire du Festival. Avec une esthétique très différente, il apportait un démenti à ceux qui prétendent avec Planchon qu'à Avignon « on ne peut faire que du Vilar ». Et par là on a pu dire qu'il s'annonçait le successeur de celui-ci dans cette immense Cour.

Maurice Béjart venait pour la deuxième fois, avec *Roméo et Juliette* sur une musique de Berlioz, et la création de *Messe pour le Temps Présent* qu'il avait préparé spécialement pour Avignon, et qui fut vraiment l'événement de l'année.

Le théâtre de la Place du Palais créé l'année précédente, ne fut pas reconstruit car il s'était révélé peu commode, très exposé au mistral, trop bruyant. De plus, par son importance et sa situation, il ne faisait que doubler la Cour d'Honneur. Il manquait au Festival le petit théâtre qu'il avait à ses débuts dans le Verger, supplément indispensable à toute grande salle, comme l'ont prouvé le T.N.P. et l'Odéon.

Le XXI^{me} Festival inaugura un deuxième lieu scénique au Cloître des Carmes, qui par ses dimensions prend la succession du Verger. Il est destiné à la création de pièces qui se seraient perdues dans la Cour. Théâtre plus intime, destiné à la recherche, laboratoire « où le théâtre lui-même est remis en question » (Bourseiller), il peut accueillir 500 spectateurs dans des conditions de visibilité et d'acoustique parfaites, avec un prix de places unique. C'est un lieu de repos et de détente pour le public.

Ce cloître qui venait d'être dégagé au cours de l'hiver des constructions parasites qui l'encombraient, nettoyé et restauré en partie, accueillit le Centre Dramatique National du Sud-Est, sous la direction d'Antoine Bourseiller. Celui-ci présenta un aperçu du répertoire contemporain. Il créa deux pièces inédites, *Silence ! l'Arbre remue encore* de François Billetdoux et *La Baye* de Philippe Adrien, et reprit deux pièces de Leroi Jones : *Le Métro Fantôme* et *L'Esclave*.

Dix-huit représentations étaient prévues, il fallut les porter à vingt-six pour répondre à la demande, et jouer ainsi tous les soirs à partir du 24 juillet.

C'était la première fois qu'un festival provincial donnait deux représentations le même soir et sur une aussi longue période.

La venue d'un centre dramatique prenait aussi une grande importance. « C'est la notion de régionalisation qui, en fait d'action culturelle, devient réalité », et c'est le signe de l'union du phénomène saisonnier de décentralisation qu'est le Festival avec l'action permanente d'un Centre dramatique.

Comme l'a dit Antoine Bourseiller, cela donne à la mission culturelle d'un Centre « une aide morale sans précédent ».

II. — LA MUSIQUE

Parallèlement au théâtre et à la danse, la musique entra en force au XXI^{me} Festival, renouant avec les deux premières années (1947-1948).

Déjà en 1966, deux concerts avaient été donnés dans le Verger par le Trio à cordes et le Quintette à vent d'Avignon, dans le but de faire participer les artistes et les associations culturelles avignonnais à ce Festival qu'on voulait intégrer plus profondément à la cité.

L'expérience montra que la musique avait sa place dans le Verger. Désormais toutes les autres manifestations habituelles, à l'exclusion des dialogues avec les metteurs en scène, sont supprimées à son profit.

Quinze concerts avec quinze ensembles différents furent organisés l'après-midi, avec le concours du Service de la musique du Ministère des Affaires Culturelles et la collaboration de l'O.R.T.F. (six de ces concerts ont été diffusés en décembre 1967 sur France Culture). Le jardin d'Urbain V avait été réaménagé pour pouvoir recevoir un millier de spectateurs dans de bonnes conditions.

Dans quel esprit étaient composés ces concerts ? Quel était le critère du choix ?

Il ne s'agissait pas de faire concurrence aux autres festivals de musique, consacrés en général à des vedettes. Pour donner un « coup de main » à la musique, il fallait permettre à des formations professionnelles de grand talent, qui n'avaient pas encore acquis de réputation internationale, d'être présentées à un public composé de Français et d'étrangers en vacances.

« Nous inviterons des artistes qui servent d'abord la musique, non leur gloire, leurs troubles, leurs charmes personnels ; des artistes qui, en la ville ou la région, ou le pays où ils pratiquent, sont d'excellents propagandistes et interprètes ». ⁽¹⁾

Conformément à l'esprit du Festival, le prix des entrées était très bas, presque infime : 3 F., et des programmes polycopiés étaient distribués gratuitement à l'entrée. Parfois aussi il y eut des dialogues entre le public et les musiciens.

Bref, ces concerts ressemblaient plus à des concerts J.M.F. qu'aux concerts traditionnels.

Participèrent successivement :

- l'Ensemble de chambre de l'orchestre national de l'O.R.T.F.
- l'organiste avignonnaise Lucienne Antonini,
- le guitariste Turibio Santos,
- l'Ensemble instrumental de Provence,
- Lise Arseguet (soprano) et Jean Léquipé (baryton),
- Quintette à vent Musica,
- Marielle Nordmann (harpe) et Igal Shamir (violon),
- Ensemble Cyrne Arte,
- Le Groupe instrumental à percussion de Strasbourg,
- L'Orchestre de chambre Sébastien de Prague,
- le Groupe de recherches musicales de l'O.R.T.F.,
- Ensemble polyphonique de Paris de l'O.R.T.F.,
- Trio Nordmann,
- Alain Motard (piano) et Claude Starck (violoncelle).

Les programmes furent composés avec éclectisme, mêlant les œuvres de périodes différentes. Ils ont, soit mis en relief les différents aspects du répertoire d'un instrument comme dans les récitals de guitare et de violon, soit informé sur les tendances de la musique actuelle en leur ouvrant une nouvelle audience.

(1) Vilar, Conférence de Presse du 2 février 1967.

Un des concerts fut donné à la Métropole N.D. des Doms : concert d'orgue suivi de la Messe *l'Abresle* de Michel Puig, qui est une tentative pour lier l'une à l'autre la musique d'avant-garde et la réforme liturgique.

L'accent ne fut pas mis systématiquement sur l'avant-garde et l'inédit, mais au contraire sur des œuvres et des artistes qui, déjà révélés, venaient trouver là une confirmation.

Outre la beauté du cadre et l'atmosphère particulière du Festival, où tout semble possible, ces séances musicales bénéficiaient d'un public toujours disponible qui venait souvent pour la première fois au concert, afin de « découvrir sans esprit de système la musique de toute époque et de tout style ». (1)

Aux dires des organisateurs, elles rassemblèrent un auditoire « fidèle, curieux, attentif, différent de celui qui fréquente habituellement les salles de concert ».

« Nous avons eu une sorte de préfiguration d'un public nouveau, celui dont la musique a besoin pour survivre aux problèmes de la vie moderne ». (1)

III. — LE CINEMA

1967 vit un autre débutant, le cinéma, avec la première mondiale de *La Chinoise* de Jean-Luc Godard dans la Cour d'Honneur, le 3 août après la représentation de Béjart.

Parallèlement au Festival, plusieurs films du même auteur étaient projetés dans une salle de cinéma de la ville. Ce ne devait être qu'un début.

Là aussi, il ne s'agit pas de n'importe quelle création. Il y aura une doctrine cinématographique du Festival.

« Le Festival d'Avignon en présentant des œuvres nouvelles, en création mondiale, étrangères ou françaises, se propose d'être un lieu où le public et les cinéastes se rencontrent pour aider à l'existence d'un cinéma de création menacé par les difficultés et les aléas des structures actuelles de l'exploitation commerciale. (2)

Désormais, annonçait Vilar, le Festival devra maintenir les quatre disciplines : théâtre dramatique, danse, musique et cinéma. Il s'agit qu'Avignon devienne « un centre national et international de tous les arts ».

(1) Guy Erismann, cité par Francine Yvon, *Le Monde*, 16 décembre 1967.

(2) Vilar, Conférence de presse, février 1968.

SECTION III

FESTIVAL DE CRÉATION

Dorénavant, le Festival d'Avignon sera placé sous le signe de la « création », sous lequel il avait débuté vingt ans plus tôt, qu'on avait maintenu tant bien que mal, qui prend le pas sur tout et devient le seul mot d'ordre donné à toutes les compagnies participantes.

« L'activité, la doctrine d'Avignon et de son Festival — et comment dans les affaires culturelles séparer l'activité de la doctrine ? — il me semble que rien n'exprime mieux leur union que le mot créer », écrit Jean Vilar dans le programme de 1967.

Le Festival rejoignait donc là sa vocation initiale. A l'origine, la création devait le distinguer de toutes les autres manifestations de plein air, car jusque-là, dans les milieux artistiques on ne la concevait qu'à Paris.

« C'est le seul qui depuis cinq ans assume la tâche délicate d'être un festival de créations », affirmait Vilar dans le programme du V^{me} Festival.

Qu'était-il advenu de cette politique ? Que faut-il entendre par création ?

1.) Normalement c'est la première représentation d'une œuvre dramatique inédite qui n'a jamais été jouée.

C'est le cas de :

— *Histoire de Tobie et Sara*, 1947.

— *La Terrasse de Midi*, 1947.

— *Shéhérazade*, 1947.

— *Œdipe*, 1949.

— *Pasiphaé*, 1949. ⁽¹⁾

— *Le Profanateur*, 1950.

Toutes œuvres d'auteurs contemporains jouées pour la première fois.

2.) On parle aussi de « création en France » pour les premières représentations d'œuvres qui ont déjà été jouées à l'étranger, mais jamais dans notre pays :

— *La Tragédie du Roi Richard II*, 1947.

— *La Mort de Danton*, 1948.

— *Le Prince de Hombourg*, 1951.

— *La Calandria*, 1951.

(1) *Pasiphaé* avait déjà été jouée deux fois à Paris quinze ans auparavant, mais de l'avis même de Mœtherlant sa reprise avait une valeur de création.

3.) Enfin, par extension, on appelé création, l'entrée au répertoire d'une compagnie et d'un metteur en scène, d'une nouvelle pièce déjà jouée auparavant ou ailleurs, mais jamais encore par cette troupe. C'est le cas, en 1950, de *Henri IV* de Shakespeare. Le T.N.P. créa à Avignon les spectacles suivants (par ordre chronologique) :

- *Lorenzaccio*,
- *Don Juan*,
- *Macbeth*,
- *Marie Tudor*,
- *Le Mariage de Figaro*,
- *Les Caprices de Marianne*,
- *Le Songe d'une Nuit d'Été*,
- *Antigone*,
- *L'Alcade de Zalaméa*,
- *Les Rustres*,
- *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*,
- *Luther*,
- *Nicomède*,
- *L'Illusion Comique*.

Sur quarante pièces jouées de 1947 à 1965, vingt-cinq furent des créations dans le sens le plus large. Mais les années furent irrégulières : le premier Festival à lui seul aligna trois créations sur trois spectacles. De 1948 à 1951, en 1961 et en 1964, il y en eut deux. De 1952 à 1965, une seule, excepté 1957 et 1963 qui ne présentèrent que des reprises.

Toutes les créations absolues sont antérieures à 1951. Ainsi, la véritable œuvre de découverte du Festival a été faite avant la nomination de Vilar au T.N.P. C'est alors seulement, qu'exista l'aventure que représente la création d'œuvres contemporaines ou inconnues, à l'accueil incertain, cette prospection qui permet de découvrir de jeunes auteurs dramatiques.

Après sa nomination à Chaillot, écrasé par les charges qui en découlaient, Vilar ne persista pas dans cette voie.

Le XX^me Festival avait été marqué par deux créations dramatiques : *Dieu, Empereur et Paysan* et *Richard III*, et une chorégraphique pour six spectacles présentés.

Le XXI^me fait de la création son principe directeur. Sur 9 spectacles, 5 sont des œuvres inédites :

- *Bleus, Blancs, Rouges* de Planchon (1),
- *Le Triomphe de la Sensibilité* (jamais joué en France),
- *Silence, l'Arbre remue encore*,
- *La Baye*,

(1) Le terme de création est discutable dans ce cas, puisque cette pièce avait déjà été présentée à Villeurbanne devant le public d'abonnés du Théâtre de la Cité en « présentation privée ».

et une création chorégraphique :

— *Messe pour le temps présent.*

L'accent est résolument mis sur le théâtre contemporain puisque trois auteurs du passé seulement : Molière, Goethe et Sénèque sont au programme.

Vilar a donc choisi pour le Festival la voie de l'aventure ; il l'a proclamé, en a fait sa doctrine, et le programme de 1968 ne faisait que confirmer cette tendance.

« A un certain stade de l'existence d'une entreprise, nous devons opter, soit pour une politique de répertoire, soit pour une politique de créations, que celles-ci soient en définitive jugées belles ou qu'elles ne le soient pas... Avignon à ce sujet a choisi : lieu de création ». ⁽¹⁾

Vilar, qui pendant tout le temps qu'il a dirigé le T.N.P., avait choisi la première voie, se tourne maintenant vers la seconde. Il semble alors que la qualité revêt moins d'importance. Il faut créer à tout prix.

Car, « comment maintenir la qualité d'une œuvre générale, l'intérêt que doit lui conserver l'esprit public, sans les aventures, sans l'aventure entre autres de la création, sans cette confiance témoignée au départ à des jeunes, à de nouveaux compagnons aguerris, à des œuvres et à des méthodes nouvelles. Que nous l'appelions artistique ou culturelle, une entreprise qui ne s'aventure pas est une entreprise inutile. C'est elle qui coûte le plus cher ». ⁽²⁾

Avignon ne doit pas être un lieu de tournée ; « un lieu de culture ne peut pas être un cadre éternel pour les reprises et les tournées. Il vaut mieux créer et donner vie aux œuvres de notre époque que d'offrir une succession de reprises ».

C'est en restant fidèle à un principe, à un parti pris, celui de la création, que Vilar a pu s'aventurer dans de nouvelles formes d'expression artistique, sans modifier outre mesure le caractère du Festival. Le théâtre, la danse, la musique et le cinéma ne sont que les différents aspects du même esprit.

Le directeur du Festival invita les compagnies « non pas à mieux faire, mais peut-être à réaliser, à faire autrement qu'ailleurs, à inventer ». ⁽³⁾

Vilar pense peut-être résoudre par la création la crise du théâtre, et en particulier la crise due au manque d'auteurs dramatiques. En créant beaucoup, sans doute arrivera-t-on à trouver des auteurs. Il a toujours désiré et voudrait qu'Avignon soit l'aire de départ, le saut vers la gloire pour de jeunes auteurs dramatiques inconnus.

Le Festival est-il bien adapté pour cette tâche de découverte ?

On a souvent souligné la difficulté de la création qui revient beaucoup plus cher qu'une reprise, surtout si elle n'est pas amortie après.

(1) Vilar, Conférence de presse du 14 février 1968.

(2) Vilar, Conférence de presse du 2 février 1967.

(3) Vilar, Conférence de presse du 14 février 1966.

D'autre part, les chefs de troupe viennent remettre en cause leur talent, repartir à zéro, au moment où ils pourraient se contenter de présenter leur programme déjà rodé au cours de l'année. La création n'est donc pas la voie de la facilité.

Mais peut-être en contrepartie, est-il moins difficile de créer à Avignon, pour un nombre limité de représentations, une œuvre que chaque troupe est libre ensuite de reprendre ou non, si le résultat n'est pas concluant, que dans un théâtre où il faut, pour l'amortir, jouer la pièce pendant un certain temps. De plus, en raison du caractère éphémère du Festival, un échec passe plus inaperçu que lorsqu'il faut, au bout de quelques jours, arrêter les représentations. Là, chacun est libre de reprendre ou pas, suivant le succès obtenu. Le Festival est une sorte de laboratoire, de plate-forme de lancement.

Il permet aussi le « rodage » des pièces, car une pièce n'est vraiment au point qu'après une dizaine de représentations. En plein air les spectateurs sont plus indulgents qu'ailleurs et pardonnent quelques imperfections. Et lorsque la pièce est présentée ensuite dans un théâtre fermé, même si quelques modifications sont alors nécessaires, elle a acquis une certaine maturité.

Les « outils » d'Avignon sont-ils bien appropriés ? Si le Cloître des Carmes, avec ses 500 places, et celui des Célestins, paraissent des lieux tout indiqués pour un théâtre de recherche et d'avant-garde, il n'en est pas de même de la Cour d'Honneur qui, avec ses 3.200 places, paraît un peu vaste pour lui.

Mais Avignon entend poursuivre sa mission de festival populaire, en donnant à voir à tous les publics réunis là, les spectacles réservés jusque-là à des salles plus confidentielles.

« Le Festival d'Avignon a été et doit rester un lieu de réflexion active, de recherches et d'exécution mêlées, provoquant ici et là une reconsidération moderne du style scénique, peut-être un renouvellement des méthodes. Vieux de dix-neuf ans, le Festival offre au moins son public fervent et fidèle. Et populaire ». (1)

On veut donc profiter de la fidélité du public, pour lui présenter des œuvres qui normalement n'auraient qu'une audience restreinte de spectateurs avertis.

C'est peut-être une marque de confiance de Vilar vis-à-vis de son public, mais celui-ci, qui depuis deux ans réagit et ne manifeste plus l'unanimité d'autrefois (ce qui en soi est très bon), ne risque-t-il pas de se lasser ?

Encore peut-on compter sur la maturité théâtrale du public existant. Mais pour celui qu'on veut encore conquérir ? Le risque est grand qu'on le veuille ou non, que des créations trop modernes ne coupent le théâtre d'un public populaire. Vilar a beau affirmer le contraire : « Je ne vois

(1) Vilar, Conférence de presse du 14 février 1966.

pas pourquoi le public qui comprendrait Shakespeare ne comprendrait pas un auteur moderne... », il est permis d'en douter.

Il est sûr que la création est indispensable au théâtre comme dans les autres arts. On ne peut éternellement reprendre les œuvres d'autrefois. Sans elle, la culture deviendrait la simple transmission d'un héritage du passé. Le maintien et la diffusion d'une tradition culturelle est nécessaire, mais à côté d'elle, il faut laisser la place à la création d'une culture vivante, qui est le plus souvent une contestation et une remise en cause, et ne peut se borner à satisfaire les consommateurs.

Les recherches sont nécessaires pour l'avenir. Mais elles ne trouvent pas forcément un large public, car elles sont presque toujours en avance sur son évolution. Vouloir les imposer à des spectateurs non avertis risque de les écarter à jamais du théâtre. Beaucoup, après une expérience, ne la renouvelleront pas.

Bien sûr, en matière de création théâtrale, il est bon que Paris ne fasse plus « seul et haut la leçon », et que la province ne se contente pas éternellement de reprendre les pièces du répertoire.

Le danger est que la création ne l'emporte sur tout. Les hommes de théâtre résistent mal à l'envie de faire une expérience de mise en scène ou de découvrir un auteur, en oubliant parfois qu'ils travaillent pour un public et non pour eux-mêmes.

La création dans certains cas est une véritable agression culturelle pour un public non préparé. Et il ne faut pas s'étonner si une part importante de la population, ce que l'on appelle maintenant « le non public », n'est pas attiré par le théâtre (la classe bourgeoise serait hostile pour d'autres raisons !). L'avant-garde n'est pas la panacée universelle.

Les créateurs objectent : « c'est parce que nous respectons le peuple que nous lui proposons des pièces difficiles ». Est-ce du respect ou souvent une mystification ?

Ce n'est pas en proposant au « non public », « de l'antithéâtre, de l'antilittérature, de l'art qui se décompose et de la musique qui fait mal aux oreilles qu'ils le convertiront en public ». (1)

Le Festival court donc le danger de devenir le dispensateur d'une culture de chapelle (même si cette chapelle est grande et élargie aux dimensions internationales) réservée aux initiés, intellectuels, cadres supérieurs, aux snobs et à tous ceux qui sont inconditionnellement « dans le vent »... et de se couper de plus en plus de la masse qu'il voulait conquérir.

L'évolution des trois dernières années, quoi qu'on en ait dit, semble le confirmer.

On objectera qu'à Avignon, le public a suivi en masse, que cette politique de création a été approuvée dans l'enthousiasme, puisque le nombre des entrées n'a pas fléchi.

(1) Jean Egen, *Le Canard Erchaîné*, 13 novembre 1968, à propos des Maisons de la Culture.

Mais là, Avignon bénéficie d'une situation toute particulière. Son prestige est tel que le rôle de la critique y est pratiquement nul : elle ne vient qu'à posteriori confirmer ou infirmer les jugements des spectateurs. La plupart des places sont louées bien avant la première représentation. Fidélité, routine ou curiosité pour ce qui est nouveau ? C'est difficile à dire, il y a sûrement des deux.

C'est ainsi que la pièce de Roger Planchon *Bleus, Blancs, Rouges*, qui reçut un accueil glacial lors de la première, et pour laquelle la critique ne fut pas élogieuse, réussit à remplir tout de même la Cour d'Honneur. (Pour 6 représentations elle eut 17.538 spectateurs, soit 2.923 par soirée en moyenne).

De même, au Cloître des Carmes en 1967, il a fallu rajouter des représentations, toutes les places étant louées avant la première ; or on ne connaissait pas du tout la pièce, ni même l'auteur, dans le cas de Philippe Adrien dont c'était la première œuvre.

Peut-être le public allait-il aux Carmes pour voir une mise en scène d'Antoine Bourseiller.

Et c'est ici qu'on se rend compte de l'importance du metteur en scène au Festival, surtout depuis ce changement d'orientation. Il occupe une place prépondérante au détriment de l'auteur.

Dans la querelle éternelle de savoir qui des deux est créateur, Vilar avait déjà tranché en affirmant, en 1946, que « les vrais créateurs dramatiques de ces trente dernières années ne sont pas les auteurs mais les metteurs en scène », ceci étant dû à une carence des auteurs.

Vingt ans plus tard, il en est de même à Avignon. Les metteurs en scène ont vraiment la vedette. Il n'y a pour en juger qu'à regarder les affiches. Leurs noms accrochaient l'œil, alors que ceux des Molière, Sénèque, Goethe étaient en tout petits caractères.

C'est ainsi que le public allait voir *Le Tartuffe* « de » Planchon, *Médée* « de » Lavelli, etc...

Si le public est moutonnier, il est aussi frivole. Il n'est jamais conquis d'une façon durable, et lorsqu'il l'est, c'est à condition de n'être pas entraîné dans de nouvelles expériences ; d'ordinaire il n'aime pas les grands changements.

Pendant vingt ans, il s'était habitué à un certain type de pièces ; une certaine complicité existait entre lui et les œuvres présentées et leur style. On a même pu dire que les pièces étaient comme créées par le public qui arrivait à conditionner le spectacle.

On a beaucoup parlé aussi de son inconditionnalité ; à la fin des représentations, ce n'étaient qu'applaudissements scandés avec de nombreux rappels, parfois uniquement pour le plaisir d'applaudir, voire même de s'applaudir.

En 1967, changement brutal : on demande à ces fidèles de voir, d'écouter autre chose, d'autres œuvres avec un autre style. Comme pour tout bouleversement, les spectateurs habituels se sont trouvés provoqués, secoués, désorientés. C'était le but.

Peu importe que les pièces présentées ne soient pas des chefs-d'œuvre : au contraire, elles font naître le dialogue et la « contestation » qui font d'Avignon un lieu de rencontre à part ; elles réveillent le public qui s'endormait dans ses habitudes, font appel à sa curiosité et non plus à la routine.

Celui-ci n'est plus gagné d'avance, il n'a plus cette docilité qu'on lui reprochait souvent à Chaillot comme à Avignon. Peut-être a-t-il aussi une plus grande culture théâtrale qu'autrefois, malgré sa jeunesse, et il n'admet pas n'importe quoi. Il entend manifester son opinion. Il n'est plus « aux ordres » et n'a plus de tabou.

On a sifflé quand on n'entendait pas, on a sifflé la pièce de Roger Planchon, et même un jour Maria Casarès ; ce qui était inconcevable il y a quelques années et a tant surpris les vieux fidèles. De l'enthousiasme à la colère, le Festival était bien vivant.

« Il ne s'agit plus de célébrer des valeurs mais d'en découvrir de nouvelles. On ne s'embrasse plus mais l'on discute chaque spectacle. Adieu les applaudissements scandés, les délires idolâtriques, les foules unanimes... Il faut que les fidèles d'Avignon apprennent à compter avec les aléas de la recherche et de la création ». (1)

En même temps, on a pu remarquer un certain mépris vis-à-vis du spectateur ; mépris qui n'était pas de mise jusque-là, et constituait un des paradoxes de ce Festival qui, la même année, augmentait le nombre de ses places pour ne refuser personne. Quelques détails sont significatifs :

Dans *Tartuffe*, Planchon avait placé sur le côté de la scène un énorme meuble qui coupait la vue à plusieurs centaines de personnes.

D'autre part, la nouvelle organisation de la salle révéla une acoustique défectueuse (pressé par le temps, on n'avait pas jugé utile de l'essayer avant), et les spectateurs en firent les frais. Les représentations dramatiques furent données pour la partie de la salle la plus proche de la scène, à l'exclusion de l'autre qui ne saisissait que des bribes de dialogues.

Dus à une année de transition trop chargée, ces faits sont réparables et de moindre importance s'ils ne doivent plus se renouveler.

Le Festival est donc arrivé à un tournant. La création est probablement son seul avenir, comme celui du théâtre en général, mais s'il s'y consacre entièrement, sans restriction, alors ses ambitions populaires tendent à s'éloigner. Il semble difficile de concilier les deux conceptions, malgré de grands efforts et les déclarations de principe.

Nous ne savons ce qu'aurait réalisé le Festival 1968 s'il avait pu se dérouler comme il était prévu, mais peut-être le retour du T.N.P., vedette traditionnelle d'Avignon, aurait-il compensé l'avant-garde d'autres pièces, et en particulier l'arrivée du Living Theater. Il aurait peut-être satisfait toute la partie du public effrayée par tant d'audace. A côté de lui, l'aspect inhabituel et expérimental aurait été mieux admis.

(1) Robert Abirached, *Le Nouvel Observateur*, 26 juillet 1967.

Quoi qu'il en soit, il semble qu'un équilibre reste à trouver entre la tradition et la nouveauté (on ne voit pas pourquoi ce serait impossible), si le Festival veut maintenir sa double ambition de festival populaire et de festival de création.

« Jean Vilar et ses collaborateurs lui ont donné au cours des ans, non une idéologie mais une ossature spirituelle, non une organisation technocratique mais une rigueur. Une certaine visée sur l'homme est le noyau lumineux de cette entreprise autour de laquelle commencent à graviter des cellules contestatrices, provocatrices, qui sont peut-être sa chance. Pour l'instant cela grouille dans une certaine confusion. Mais déjà se confrontent les incertitudes de la culture populaire et les impasses de l'avant-garde et, par delà les unes et les autres la vocation unifiante du théâtre par quoi il est appelé à être l'instrument privilégié de toute politique culturelle ». (1)

(1) Alfred Simon, *Esprit*, novembre 1967.

CHAPITRE III

L'ÈRE DES FESTIVALS

De même qu'Orange à la fin du siècle dernier avait suscité de nombreuses imitations, de même le succès d'Avignon devait bientôt entraîner une nouvelle expansion du théâtre de plein air en France. Il a marqué le début de ce que M^{me} Temkine a appelé « l'ère du festival », qui a succédé à celle du « son et lumière ».

Cette extension résultait non seulement de l'exemple d'Avignon, mais aussi du développement des vacances et des loisirs, du tourisme de masse qui est devenu un fait social d'une très grande importance.

Le développement des moyens de transport, et en particulier celui de l'automobile, celui du camping ont favorisé les voyages de vacances.

Le but est alors, pour les régions visitées, de retenir les vacanciers qui forment une clientèle très hétérogène mais disponible, et de les inciter à revenir. Parfois, il ne s'agit, sur les routes des grandes migrations estivales, que d'offrir la tentation d'une étape, retenir un soir seulement.

Le festival semble le moyen idéal pour attirer et retenir la foule errante des touristes. Les municipalités et les syndicats d'initiative ne se sont pas privés d'exploiter ce filon. Ce fut une frénésie. Pour peu que la ville possède un monument, elle crée un festival.

Si bien que, dès les années 50, on a pu parler de prolifération, de pulvérisation. De 1956 à 1960 leur nombre aurait doublé. En juillet 1966 on en compta une bonne trentaine :

« Il y en a d'illustres et d'obscurs, d'ambitieux et de modestes, de passionnants et de médiocres. Si plusieurs ne visent qu'à attirer le touriste, d'autres ont le charme de vraies fêtes ». (1)

Cette multiplication a fait que, bien entendu, de nombreux festivals furent sans lendemain. La plupart, lancés dans l'enthousiasme, ne purent surmonter les mille difficultés inhérentes à ce genre d'entreprise. Le climat est un élément capital ; de plus, en 1964, l'Etat, qui jusque-là avait subventionné les festivals, leur a supprimé son soutien financier.

(1) Robert Abirached, *Le Nouvel Observateur*, 20 juillet 1966.

D'après R. Temkine, depuis quinze ans, huit sur dix ne comptent qu'une seule manifestation.

Les élus locaux qui, en général, ne se préoccupent guère de participer à la vie du théâtre en France, espèrent un développement du tourisme qui favorisera le commerce local et fera connaître leur ville ou leur village. Bien sûr, le déficit est prévu, mais on espère qu'il sera compensé par l'accroissement du chiffre d'affaire des commerçants qui se répercutera sur la taxe locale et les centimes additionnels.

Les motivations des municipalités sont donc surtout des considérations budgétaires. Le festival est parfois aussi le fruit d'ambitions politiques locales : il peut apporter un accroissement de prestige.

Comme le fait remarquer Hélène Henry ⁽¹⁾, à la demande de la province correspond l'offre de Paris. Le théâtre n'y fait plus le plein, la saison s'abrège, on ferme en mai, alors qu'autrefois on pouvait passer l'été. Beaucoup de gens disponibles ne demandent qu'à partir en province à la belle saison, alors que certaines salles se louent à des troupes provinciales ou étrangères.

Le festival permet aussi à des créateurs qui ont travaillé pendant tout l'hiver dans de petites salles, pour un public restreint, de s'aérer, de servir leur art en plein air dans de vastes lieux.

On a fait le procès de tous ces festivals :

« Il ne suffit pas de déplacer une troupe, de l'installer dans un site plus ou moins historique où elle jouera telle pièce dont le rapport avec ce site est assez vague, pour faire un festival de théâtre. De même qu'il ne suffit pas de réunir quelques acteurs, venus de Paris pour l'occasion, ou en vacances dans la région, à qui on fera « exécuter » sous la direction d'un metteur en scène de fortune, une grande œuvre du répertoire... ou un laissé pour compte parisien... le site ne justifie pas tout ». ⁽²⁾

Ils sont souvent bâclés avec des acteurs d'occasion. La pièce qui a été jouée à Paris est remontée en toute hâte dans le cadre naturel qui lui a été assigné. Le grand reproche que l'on fait aux festivals dans la plupart des cas est le manque de préparation. Les acteurs arrivent seulement deux ou trois jours avant la première ; on intègre alors les figurants recrutés sur place, et tout se déroule tant bien que mal selon l'improvisation du dernier moment.

Quant au spectateur, il est plein d'indulgence, et supporte ce qui ne serait pas supportable dans une salle close, parce qu'il est en vacances, sous un beau ciel, dans une atmosphère de fête, qu'il fait beau et que le site est agréable.

Le plus souvent cela lui suffit, car « la plupart des vacanciers ne recherchent pas le théâtre mais un air de fête, associé dans leur esprit davantage à tel château, telle église, tel rempart, qu'à une œuvre dramatique ou au nom d'un animateur ». ⁽³⁾

(1) Hélène Henry, *Théâtre Populaire*, art. cité 1961.

(2) *Théâtre Populaire* 1957, n° 26.

(3) R. Temkine, *L'Entreprise Théâtre*, p. 351.

On a pu parler du « mauvais service que paradoxalement, les beaux étés auront rendu au théâtre de plein air... C'est comme pour les vins : à été sec, bon festival ». (H. Henry)

La multiplication de ces festivals sans qualité peut être un grave danger à la fois pour la décentralisation, et pour le théâtre :

— *Pour la décentralisation*

Les organisateurs ont l'impression d'œuvrer pour l'implantation du théâtre en province. En réalité, ces manifestations lui nuisent souvent.

Tout d'abord par leur trop grand nombre ; « ce n'est plus une décentralisation du théâtre, c'est une pulvérisation ». ⁽¹⁾

Ensuite, il est bien beau de « décentraliser », encore faut-il que ce soit durable, et ce n'est pas le cas. Il n'est rien de donner quelques représentations les soirs d'été, pour un public de passage, encore faut-il essayer de conquérir un public durablement, comme le font les Centres Dramatiques Nationaux qui essaient d'effectuer un travail en profondeur.

Un festival, pour remplir un tel rôle, devrait être non une fête importée de la capitale, une distraction d'été, comme beaucoup d'autres, mais « l'aboutissement, le couronnement d'efforts locaux, le témoignage d'une vie théâtrale régionale... Une fête qui ait ses racines dans la ville, dans la région, une fête à travers laquelle le peuple de l'endroit se reconnaisse ». (H. Henry).

Au contraire, les festivals deviennent semblables aux tournées d'hiver qui font circuler dans les théâtres de toutes les grandes villes de la province française, les succès parisiens de l'année précédente, comme les Galas Karsenty.

— *Quant au théâtre*, il est aussi perdant. Les festivals lui nuisent dans une certaine mesure, car des municipalités montent à grands frais, sans regarder à la dépense, n'importe quoi, et elles estiment ensuite avoir payé leur tribut au théâtre pour le reste de l'année. Le festival risque ainsi de devenir le grand alibi culturel des municipalités.

Mais il a l'avantage d'attirer vers le théâtre un public nouveau, qui, sans lui, ne serait peut-être jamais entré dans une salle traditionnelle : en raison des vacances, du temps et d'une grande disponibilité, il assiste à une représentation en plein air. Si celle-ci est de mauvaise qualité, le théâtre risque de perdre à jamais ce néophyte, s'il en sort écœuré pour toujours.

Les festivals les plus éphémères n'ont souvent pas été les plus mauvais. En 1967 pourtant, une bonne vingtaine ont résisté au temps, soit grâce à une grande spécialisation, soit grâce à leurs animateurs.

(1) Olivier Quécant, *Théâtre de France*, T. III.

1.) Parmi les spécialisés, Annecy présente son huitième festival de « théâtre sacré », Barentin son onzième festival Corneille ; Vaison-la-Romaine se consacre depuis quinze ans au théâtre comique, et Bellac honore chaque année depuis 1953 la mémoire de Jean Giraudoux.

2.) D'autres festivals sont animés chaque année par le même directeur artistique.

— Certains animateurs se contentent d'assurer surtout l'organisation et ne font pas de mise en scène. Ainsi Jean Marchat pour le Festival d'Angers créé en 1950, à qui a succédé Michel de Ré en 1966 ; et Michel Parent qui, depuis 1953, anime les « Nuits de Bourgogne », destinées à mettre en valeur les architectures de la région, faisant appel pour cela à des metteurs en scène connus. C'est ce rôle d'animateur que joue maintenant Vilar à Avignon.

— La plupart des directeurs artistiques assurent en général la mise en scène de leurs spectacles, comme le faisait Vilar jusqu'en 1963.

Il en fut ainsi pour deux festivals disparus : le très célèbre Festival d'Arras animé par André Reybaz, de 1951 à 1958, dont les Jeux Dramatiques, qui servent de banc d'essai aux jeunes compagnies, a pris la relève ; et le Festival de Nîmes créé en 1950 par Raymond Hermantier, qui ne put survivre.

Par contre, Jean-Jacques Aslanian et Jean Collomb animent depuis dix ans le Festival de Marvejols.

Quant à Jean Deschamps, qui fut des premiers « Avignon » et organise depuis 1957 le Festival de Carcassonne (né en 1907 celui-ci faisait partie de la première vague des festivals), et de Montauban, il a trouvé une formule originale.

Il organise au cours des mois d'été des festivals dans un très grand nombre de villes du Midi de la France, avec trois à cinq spectacles différents qu'il joue une ou plusieurs fois selon l'importance de la ville. Il peut ainsi avoir une troupe qui ait un style dû à cinq mois de vie commune, et il fait appel à des vedettes pour les rôles principaux. Sa formule est plus rentable à la fois sur le plan artistique et sur le plan financier. Il est le seul à être légèrement subventionné par l'Etat, mais il pratique des prix populaires.

Son activité s'étend des Alpes à l'Océan et plus particulièrement dans le Languedoc-Roussillon. Il anime les festivals de Sète, de Carcassonne et celui d'Arles (sauf en 1967). Au cours des quatre dernières années, rien qu'à l'est du Rhône, il a donné des représentations à Dieulefit, Fréjus, Saint-Rémy, Sisteron (les Nuits de la Citadelle), Le Thoronet. La direction du Centre Dramatique du Languedoc à Montpellier vient de lui être confié.

Un autre animateur, Jean Darnel, procède de la même manière. Il organise plusieurs festivals : Saint-Malo (créé par Vilar en 1954) qu'il a

repris en 1960, Saintes (un autre ancêtre né en 1904) depuis 1959, Saint-Jean-de-Luz depuis 1960, et enfin tout récemment Salon (1965).

Et chaque année de nouveaux festivals sont créés, œuvres de jeunes débutants qui cherchent à se faire connaître.

D'autres se maintiennent depuis longtemps mais changent souvent d'animateurs, tel celui de Sarlat (17^{me} année) qui avait débuté avec le Grenier de Toulouse.

Le Festival de Lyon, quant à lui, mêle l'art lyrique, la musique et le théâtre. Par cela et son âge (22 ans), il semblerait se rapprocher de celui d'Avignon. En fait, il n'a rien de commun. Il rassemble quelques manifestations de prestige avec d'autres de moins bonne qualité, sans schéma directeur. Aucun lien ne rattache entre elles les représentations, et on a pu parler d'une juxtaposition de « super-tournées ».

*
* *

Mais aucune de ces manifestations n'a eu la réussite exceptionnelle d'Avignon, « le pape des festivals », la « capitale du théâtre de plein air », « La Mecque de l'art dramatique »...!

Cette réussite est non seulement artistique, mais aussi « sociologique », et c'est ce qui fait son originalité.

Avignon fait partie de cet effort de décentralisation culturelle, né en même temps que lui (les premiers Centres Dramatiques, C.D. de l'Est et Comédie de Saint-Etienne sont créés en 1947), qui bouleverse les mœurs théâtrales françaises, en faisant disparaître certains mythes et en essayant de conquérir un public.

DEUXIÈME PARTIE

CONQUÊTE D'UN PUBLIC

« Il n'y a pas de théâtre sans public », disait Louis Jouvet.

Le théâtre est par essence social. C'est un art collectif. Né de la société, il lui renvoie son image que celle-ci accepte ou refuse. L'échange est permanent, et c'est de lui que dépend la qualité du théâtre.

Lorsqu'un auteur, pour s'exprimer, préfère la voie dramatique à celle de la poésie ou du roman, c'est qu'il espère trouver ce que seul lui procure le théâtre : « une émotion enrichie de celles qu'éprouvent d'autres êtres (public et artistes) rassemblés pour communier dans la même ferveur ». ⁽¹⁾

Il écrit pour le public, qu'il soit actuel ou futur, et le comédien ne joue pas pour lui-même ; il lui faut des spectateurs.

« L'œuvre théâtrale ne vaut qu'en fonction d'un public. Elle se crée au contact même de ce public. Elle change, elle se modifie, s'enrichissant ou se trouvant diminuée, selon qu'il lui donne ou lui refuse son adhésion. Elle est au sens le plus fort, le produit de ce public qui littéralement la tire du néant, la choisit, et la choisissant se choisit ». ⁽²⁾

C'est ce qui fait la différence entre le théâtre et le cinéma.

Chaque soir, la pièce est remise en question. Son sort se décide à chaque représentation, le spectateur étant libre de s'enthousiasmer ou de s'ennuyer et de le manifester.

Mais ce public pose de graves problèmes. Il est une des causes de la crise du théâtre en général.

Celui-ci se coupait de plus en plus du public de ses origines qui unissait tous les citoyens riches ou pauvres dans une seule assemblée.

« Il fut un temps où le théâtre était national et populaire sans qu'il fut pour cela nécessaire de le préciser ».

Le théâtre grec réunissait le peuple tout entier pour entendre les tragédies d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide et les comédies d'Aristophane.

Au Moyen-Age, les Mystères, sur le parvis des cathédrales rassemblaient toute la cité.

La commedia dell'arte, le théâtre élisabéthain et le théâtre espagnol se jouaient sur les tréteaux, dans les cours d'auberges et accueillaient les foules les plus populaires.

(1) Jeanne Laurent, *La République et les Beaux-Arts*, p. 171.

(2) Bernard Dort, *Théâtre Populaire*, 1953, n° 4.

Mais à partir du XVII^{me} siècle, le public se serait fractionné selon des catégories sociales, puis selon l'argent.

« Le théâtre assembleur de foule est devenu le théâtre du privilège qui sépare, de la vanité qui désunit, le théâtre où l'on vient moins pour voir que pour se faire voir ». ⁽¹⁾

Il est devenu « bourgeois », le public populaire s'est détourné de lui au profit d'autres spectacles : cinéma, sports, etc... A côté d'un nombre relativement restreint de privilégiés, la grande masse l'ignorait totalement.

C'est alors que beaucoup aspirèrent à un théâtre qui renouerait avec ses origines, serait accessible à tous.

Dès le XVIII^{me} siècle, les philosophes s'en sont préoccupés, mais d'une façon assez confuse. Plusieurs théories s'affrontèrent ensuite, les unes voulant regrouper un public de masse, d'autres s'intéressant non à la quantité, mais à la composition de ce public qui devait regrouper toutes les classes de la société (comme Maurice Pottecher quand il fonde à Bussang le Théâtre du Peuple en 1892).

Plus près de nous, diverses tentatives privées ou officielles furent des échecs, mais certaines posèrent tout de même quelques principes directeurs : celles de Gémier et de Copeau.

— Firmin Gémier affirmait :

« L'art dramatique ne doit plus se réserver pour les classes privilégiées : il faut qu'il s'adresse comme autrefois à la nation toute entière ; à cette condition, il retrouvera sa grandeur et sa force ». ⁽²⁾

En 1911, il fonde le « Théâtre National Ambulant », puis aux alentours des années 1919-1920, organise des manifestations populaires de grande envergure au Cirque d'Hiver. Ses mises en scène spectaculaires étaient, dans son esprit, propres à conquérir les foules.

Malgré son succès, cette expérience ne fut pas rentable et ne fut pas poursuivie dans ce sens, mais Gémier fut nommé en novembre 1920 directeur du Théâtre National Populaire où il resta jusqu'à sa mort.

— Quant à Copeau, même si le Vieux Colombier a pu apparaître comme le théâtre d'une élite, il n'en a pas moins émis des considérations théoriques qui sont toujours actuelles, en particulier dans son « Théâtre Populaire » publié en 1942.

« Je crois que le théâtre ne retrouvera sa grandeur que s'il cesse d'être une exploitation pour redevenir une solennité ».

« Je ne plaide pas la cause d'un théâtre ascétique, en vase clos, réservé à de rares élus, non, je crois que notre Art ne puise et ne donne sa vertu qu'au contact du grand nombre et qu'il ne s'épanouit que sous une forme qui puisse se dire populaire ».

(1) M.T. Serrière, *Le T.N.P. et nous*.

(2) Lettres adressées à la Présidence du Syndicat des Artistes dramatiques allemands.

Il a aussi touché le public de la province qu'il a parcourue avec sa troupe de Copiaus.

« J'ai touché, dans les petites villes, dans les campagnes, un public vraiment populaire, c'est-à-dire mêlé de toutes classes : depuis l'ouvrier des champs jusqu'au châtelain, en passant par le fonctionnaire et le boutiquier ».

Il voulait instaurer un théâtre populaire par la célébration en commun de fêtes traditionnelles. Cependant la décentralisation et le public n'ont jamais été sa préoccupation principale.

Dullin, le maître de Vilar, est de tous les animateurs du Cartel celui qui s'intéressa le plus à ces problèmes. Il rêvait d'avoir un grand théâtre pour un grand auditoire, et fit en 1938, au gouvernement Daladier, un rapport sur la décentralisation théâtrale qui préfigure celle qui eut lieu après la guerre.

Mais c'est Jean Vilar qui s'attaqua vraiment au fond de la question : celle d'un changement, d'une extension du public. Sa tentative est la plus importante au point de vue de la rénovation théâtrale depuis le Cartel et elle se situe sur un autre plan.

« L'aspect révolutionnaire venait de ce que, tout d'un coup, l'éclairage allait être mis sur un troisième participant de la cérémonie théâtrale duquel Antoine et Copeau n'avaient pas pensé qu'ils pouvaient modifier le rôle traditionnel. La révolte d'Antoine s'était attaquée à l'auteur ; la révolution de Copeau avait voulu atteindre tous ceux qui, de l'interprète au décorateur ou à l'éclairagiste, concourent à la réalisation du spectacle sur la scène : aucun d'eux n'avait franchi la rampe. Vilar, le premier entend réformer, renouveler, brusquer dans ses traditions et conquérir le public ». (1)

Si celui-ci est un très grand acteur et metteur en scène, son originalité par rapport à d'autres ayant les mêmes qualités, est une prise de conscience, plus vigoureuse que chez ses prédécesseurs, de la nécessité d'un théâtre populaire.

Ce qui fait la nouveauté de son action, c'est son « ampleur sociologique ». Il a su amorcer une « véritable révolution dans les normes de consommation du théâtre ». (R. Barthes)

Considérant celui-ci comme un « service public », il a essayé d'éliminer les obstacles qui s'opposent à sa fréquentation par la plus grande partie de la population, il a tenté de supprimer cette « rampe morale » qui sépare le théâtre du public.

Un des premiers, et rapidement suivi par un vaste mouvement (Centres Dramatiques et troupes de la décentralisation), il a pris conscience que l'art dramatique n'est pas réservé à quelques milliers de privilégiés, mais qu'il intéresse l'ensemble des Français.

(1) P.A. Touchard, « Jean Vilar et le Mouvement Théâtral contemporain », *Le Monde*, 2 mars 1963.

C'est à Avignon qu'il a fait sa première expérience.

Quel était le public que voulait réunir Vilar ?

Lorsqu'en 1948, on lui demandait qui il voulait atteindre : « Je vous répondrais : le monde entier, si nos 2.000 places ne nous avaient ramenés, dès les premiers jours, à la modestie et à la raison, au moins artisanales ». ⁽¹⁾

Son but est d'attirer à Avignon de nouveaux spectateurs écartés jusque-là du théâtre, mais à qui il fallait redonner le besoin qu'ils avaient perdu, et une certaine curiosité pour l'art dramatique.

— *Les provinciaux* d'abord, qui étaient très négligés puisqu'il n'était de théâtre possible qu'à Paris ; « pour le théâtre, la France s'inscrit entre la Place de la République, l'Etoile, Montmartre et le Quartier Latin », constatait Charles Dullin.

Pour Vilar : « Un art collectif comme celui du théâtre ne peut témoigner valablement dans l'unique Paris ».

— *Les masses populaires* ensuite, non seulement les ouvriers, mais aussi les employés, commerçants, artisans, petits fonctionnaires...

« Il y a une catégorie de gens qu'on oublie toujours, eux aussi défavorisés : les petits artisans, les petits boutiquiers. Ce milieu-là, je le connais bien, j'en suis issu. Ils ignorent le théâtre parce que le théâtre est trop cher pour eux. Je voudrais faire quelque chose pour ces gens-là ». (Vilar)

— Enfin, *la jeunesse*, ouvrière ou étudiante, française ou étrangère, qui constitue un public moins blasé, plus généreux, plus enthousiaste, qui établit pour l'avenir une base solide, et sans laquelle le théâtre est condamné à plus ou moins longue échéance.

Mais partant à la conquête de nouveaux spectateurs, Vilar n'exclut pas le public traditionnel, comme certaines autres formes de théâtre populaire auraient voulu le faire. Personne n'est rejeté ; il cherche à toucher un public total, rassemblant le riche et le pauvre, l'intellectuel et le manuel.

« Nous allons tenter de réunir dans les travées de la communion dramatique, le petit boutiquier... et le haut magistrat, l'ouvrier... et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé ».

« Car enfin, dans ce monde mécanisé, hiérarchisé, divisé, unir des êtres d'origines diverses, de goûts différents, de pensées souvent ennemies est, me semble-t-il, la raison d'être du théâtre ». ⁽²⁾

Quels ont été les moyens employés pour attirer ce public nouveau ? Quel est ce public et correspond-il aux vœux de Vilar lorsqu'il a créé le Festival ? C'est à ces questions que nous allons essayer de trouver une réponse maintenant.

(1) *Architecture et Dramaturgie*, cité par M.T. Serrière.

(2) Vilar, *Théâtre de France*, III p. 27.

CHAPITRE I

LES MOYENS EMPLOYÉS

« Aller à la conquête du public nouveau est, à l'heure actuelle, la tâche essentielle d'un chef de troupe et d'un comédien », affirmait Vilar en 1951.

Il s'est employé à cette tâche d'une façon continue, avec des moyens divers qui ne se sont affirmés et imposés que peu à peu, et lorsque le T.N.P. prit en main l'organisation du Festival. Jusque-là, le public s'était formé d'une manière plutôt empirique, sans doctrine préétablie. Nous allons voir l'évolution de chacune de ces méthodes.

Une forte majorité de Français manifeste, au moins en paroles, un goût certain pour le théâtre. Mais la disproportion entre la conduite réelle et l'intérêt déclaré est éclatante.

Si la plupart ne vont jamais au théâtre, c'est que, à supposer qu'ils en aient envie, ce qui reste à prouver, certains obstacles les en empêchent.

M. René Kaes, dans une étude sur la participation ouvrière au théâtre, a pu classer ces obstacles en trois grandes catégories ⁽¹⁾ :

— ceux qui dérivent des mauvaises conditions d'existence : manque de temps, difficultés financières, puis à un degré moindre, fatigue accumulée par les conditions de travail et défectuosité des horaires de travail surtout en postes et en équipes.

— ceux qu'établissent les carences culturelles primaires : absence de sensibilité pour le théâtre ou dégoût pour les pièces présentées à l'école. absence d'orientation et de préparation.

— enfin les difficultés liées au sous-équipement ou au cérémonial bourgeois : absence de salle et de moyen de transport, distance sociale et culturelle trop grande (habillement, location à l'avance, rituel, ségrégation due au prix des places et à l'architecture de la salle).

(1) cf. *Esprit*, N° spécial sur le théâtre, mai 1965.

Alors que les problèmes du répertoire, du choix et du style des pièces sont à peine évoqués par les ouvriers.

Une enquête, menée par le Centre Dramatique de l'Ouest en 1953, auprès d'ouvriers et de ruraux, avait abouti à peu près aux mêmes conclusions : absence de désir d'aller au théâtre (le problème pécuniaire serait accessoire), propagande mal faite (manque d'information générale donnée sur le théâtre en tant qu'art et activité humaine), manque de culture pour en tirer profit.

Quels sont les moyens qui ont été employés pour lutter contre ces obstacles ? Nous pouvons les classer en quatre grandes catégories :

Tout d'abord, ceux qui suppriment certaines barrières matérielles et psychologiques : le prix des places, l'architecture de la salle qui unit au lieu de diviser, l'accueil et l'absence de manifestations mondaines, etc...

Puis les moyens de conquérir et de structurer un nouveau public grâce à des rapports suivis avec des collectivités et des associations culturelles.

Ensuite, l'organisation de l'accueil extrêmement développée à Avignon.

Enfin, les manifestations annexes, qui, en familiarisant le public avec le théâtre, les œuvres, les auteurs, les acteurs, etc... essaient de compenser les carences culturelles.

SECTION I

SUPPRESSION DES OBSTACLES MATÉRIELS ET PSYCHOLOGIQUES

I. — LE PRIX DES PLACES

Le premier aspect de la politique théâtrale de Vilar est de rendre le théâtre accessible à tous au point de vue économique.

Les tarifs appliqués à Avignon n'ont pas toujours été populaires, comme on le prétend maintenant. Vilar parle toujours du prix modique des places en 1947 (100, 200 et 300 francs).

En réalité, dans la Cour d'Honneur, il y avait aussi des places à 1.000 F (50 places) et à 500 F (500 places) représentant un tiers du total. Or, à la même époque, le tarif d'une place d'orchestre dans un théâtre parisien était de 700 ou 800 F, et celui des Chorégies d'Orange s'échelonnait entre 350 et 60 F. Au Verger, la moitié des places (400) était à 500 F.

A tel point qu'en 1948, dans « Les Lettres Françaises », Pol Gaillard trouvait ce prix beaucoup trop élevé pour que le Festival remplisse son but : « moins un festival d'élite pour des gens de bon ton, qu'une grande

fête populaire ». Il demandait des places à 50 F et des services spéciaux d'autocars.

« Il faut de toute nécessité que l'an prochain, le prix des places soit accessible à tous, qu'une publicité et une organisation bien conçues, fassent affluer à Avignon le plus grand nombre possible de gens de chez nous. Un pareil effort et une aussi belle réussite ne doivent pas rester vains ! ».

De même, les conseillers municipaux de diverses tendances (communistes et radicaux-socialistes) ne trouvèrent pas le Festival assez démocratisé et réclamèrent un abaissement des prix.

TABEAU I

Prix des places au Festival de 1947 à 1968

ANNEE	P R I X (francs)					
1947	1000	500	300	200	100	
1948	700	500	400	300	250	150
1949						
1950						
1951	700	500	400	300	250	200
1952						
1953	800	700	600	400	200	
1954						
1955	500	400	300	200		
1956						
1957	600	500	400	300	200	
1958						
1959	700	500	300			
1960						
1961	7	5	3			
1962	8	5,75	3,50			
1963	9	6	4			
1964						
1965	10	6,50	4,50			
1966	11	7	5			
1967						
1968	12	8	5			

Les premières années, des réductions étaient consenties à certains jeunes. Des « représentations populaires » avaient été données en 1948, et en 1950, une représentation du *Cid*, avec entrée unique à 100 F, attira 1.643 personnes ; en 1951 une autre à prix réduit en réunit 2.277. Il y

EVOLUTION DU PRIX DES PLACES

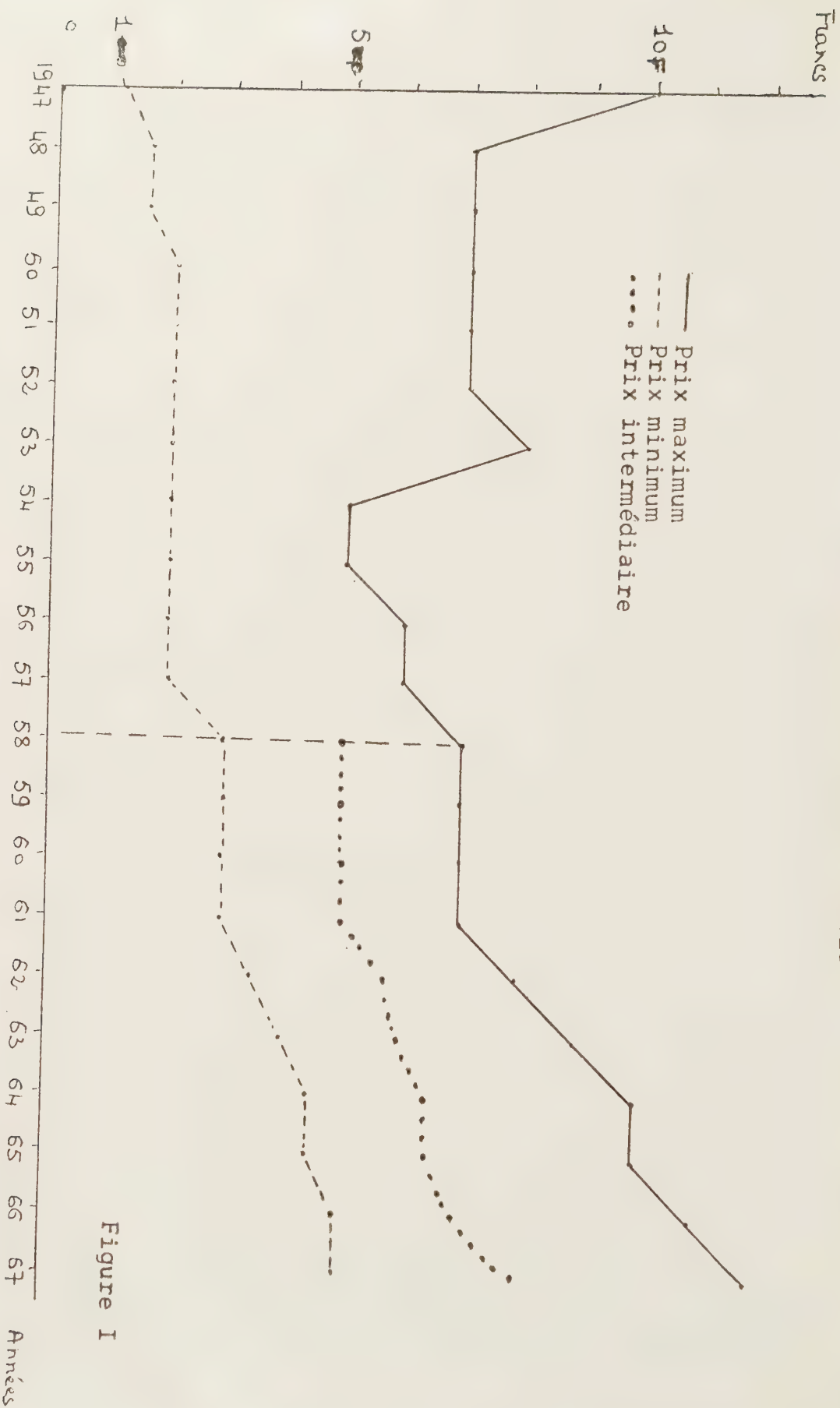


Figure I

eut même une représentation gratuite à la fin du Festival 1953, mais Vilar ne fut jamais très favorable à ce système qui donne bonne conscience un jour pour tout l'année.

Ce n'est qu'en 1954, lorsque Vilar et le T.N.P. reçurent de la ville la responsabilité totale du Festival, que les prix devinrent vraiment populaires. Ils tombèrent tout-à-coup à 500 - 400 - 300 - 200 F, ce qui est beaucoup, le coût de la vie continuant à progresser. Les prix inférieurs ne bougeaient pas, mais les plus élevés subissaient une baisse très sensible. (cf. figure I).

En même temps, l'éventail était moins étendu. De 1948 à 1952, six catégories de places partageaient la Cour d'Honneur. Ce nombre est ramené à quatre en 1954, et se fixera définitivement à trois en 1958, d'où une grande simplification : on ne multiplie pas les classes de spectateurs qui ne s'embrouillent pas dans leur choix.

Aucune réduction n'est accordée, comme cela se fait souvent, à certains spectateurs : ni les étudiants, ni les jeunes hébergés dans les Centres n'ont de tarifs préférentiels. C'est l'égalité pour tous.

Les prix étaient alignés à peu près sur ceux du T.N.P., avec, en général, une majoration de 100 F sur chaque catégorie par rapport au tarif pratiqué au Palais de Chaillot.

Ils augmentèrent ensuite progressivement, mais restèrent toujours abordables. Ils sont à la portée de presque toutes les bourses : 5 F est le prix moyen d'une place de cinéma à Avignon.

Ainsi une comparaison des prix entre différents spectacles et théâtres, est révélatrice : les variations sont surtout sensibles en ce qui concerne les places les plus chères qui sont souvent les plus nombreuses. (A Aix qui ne compte pas moins de neuf prix différents, les places à 8 F ne sont qu'une infime minorité).

TABLEAU 2

Prix comparés des places en 1966-1967

	MAXIMUM	MINIMUM
Festival d'Aix (opéras)	50 F	8 F
Galas Karsenty (Avignon)	28	7
Chorégies d'Orange	22	5
Festival d'Arles	18	6
Comédie Française	18	1,50
Spectacles A.T.P. (Avignon)	15	5
Festival d'Avignon	12	5
T.N.P.	8,80	4,50

Mais à l'heure actuelle, tout le monde est d'accord pour n'attribuer au prix des places qu'une importance assez secondaire. Car, pour sacrifier à une passion comme la corrida, un match sportif ou un spectacle de variétés, la plupart des gens n'hésitent pas à dépenser beaucoup plus que pour aller au théâtre ; malgré leur prix élevé, les corridas à Nîmes et à Arles attirent un public souvent peu fortuné.

Et ce n'est pas parce que le théâtre serait un jour gratuit, que tout le monde s'y précipiterait. On a remarqué que lors des séances gratuites dans certains théâtres, le public n'est pas composé de gens très pauvres qui sautent sur l'occasion, mais de personnes qui pourraient très facilement payer leur place.

II. — LA SALLE

Si on essaie de limiter au maximum la ségrégation due au prix des places, il faut aussi limiter celle qui est due à l'architecture de la salle.

« Les masses populaires sont choquées par la division arbitraire des salles actuelles en catégories sociales. Au lieu d'unir, l'architecture actuelle des salles divise. Il faut réaliser que le théâtre n'est pas qu'un divertissement, n'est pas un objet de luxe, mais le besoin impérieux de tout homme et de toute femme », écrivait Vilar en 1951.

« Il faut construire des salles qui unissent le public au lieu de le diviser ».

D'autre part, le confort de la place a une grande incidence sur la satisfaction du spectateur. L'enquête sur le théâtre, menée en 1964 pour le compte du Ministère des Affaires Culturelles, soulignait que presque tous les spectateurs se plaignent de l'inconfort des salles : suivant celles-ci, presque un tiers s'estime mal placé. Ils préfèrent être loin mais de face que proche et de côté, ce qui est une condamnation des salles à l'italienne.

A Avignon, l'inégalité fondamentale qui préside à la répartition des spectateurs dans une salle fermée (orchestres, corbeilles, loges, galeries....) est abolie.

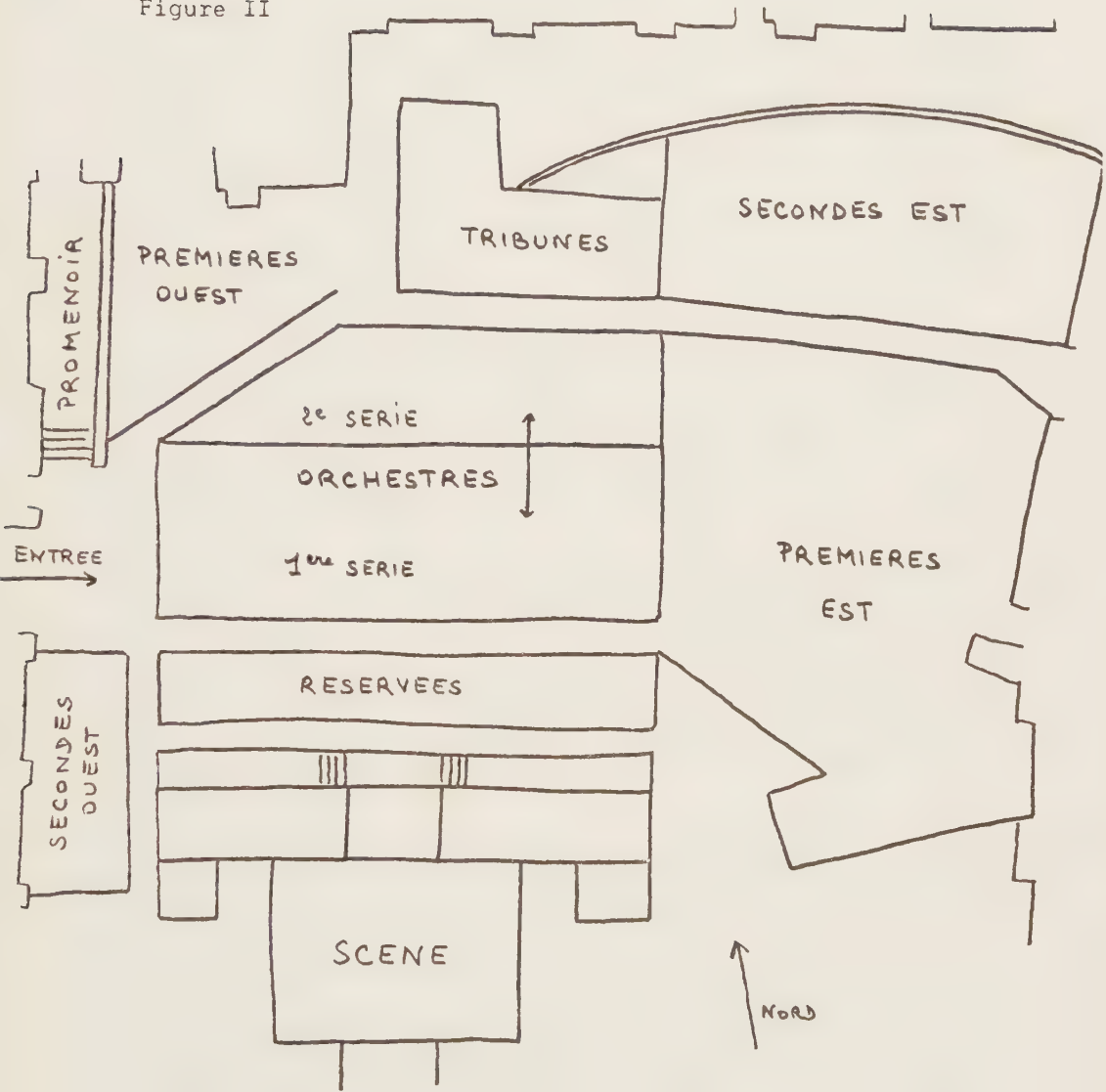
Il n'en a pas toujours été ainsi. Les deux premières années, des chaises d'un même modèle recevaient les festivaliers de tous rangs et de toutes fortunes. Les prix variaient seulement en fonction de l'éloignement, et chaque catégorie de places était séparée par de petites barrières.

En 1949, des loges et des fauteuils firent leur apparition devant des bancs.

Ensuite, lorsque les gradins apparurent, il n'y eut plus à l'orchestre que de simples bancs de bois à dossiers, à l'exception de quelques fauteuils. La différence entre les gradins et l'orchestre était bien tranchée, mais les barrières avaient été supprimées et, par la même occasion, les discriminations gênantes.

PLAN DE LA COUR D'HONNEUR EN 1949

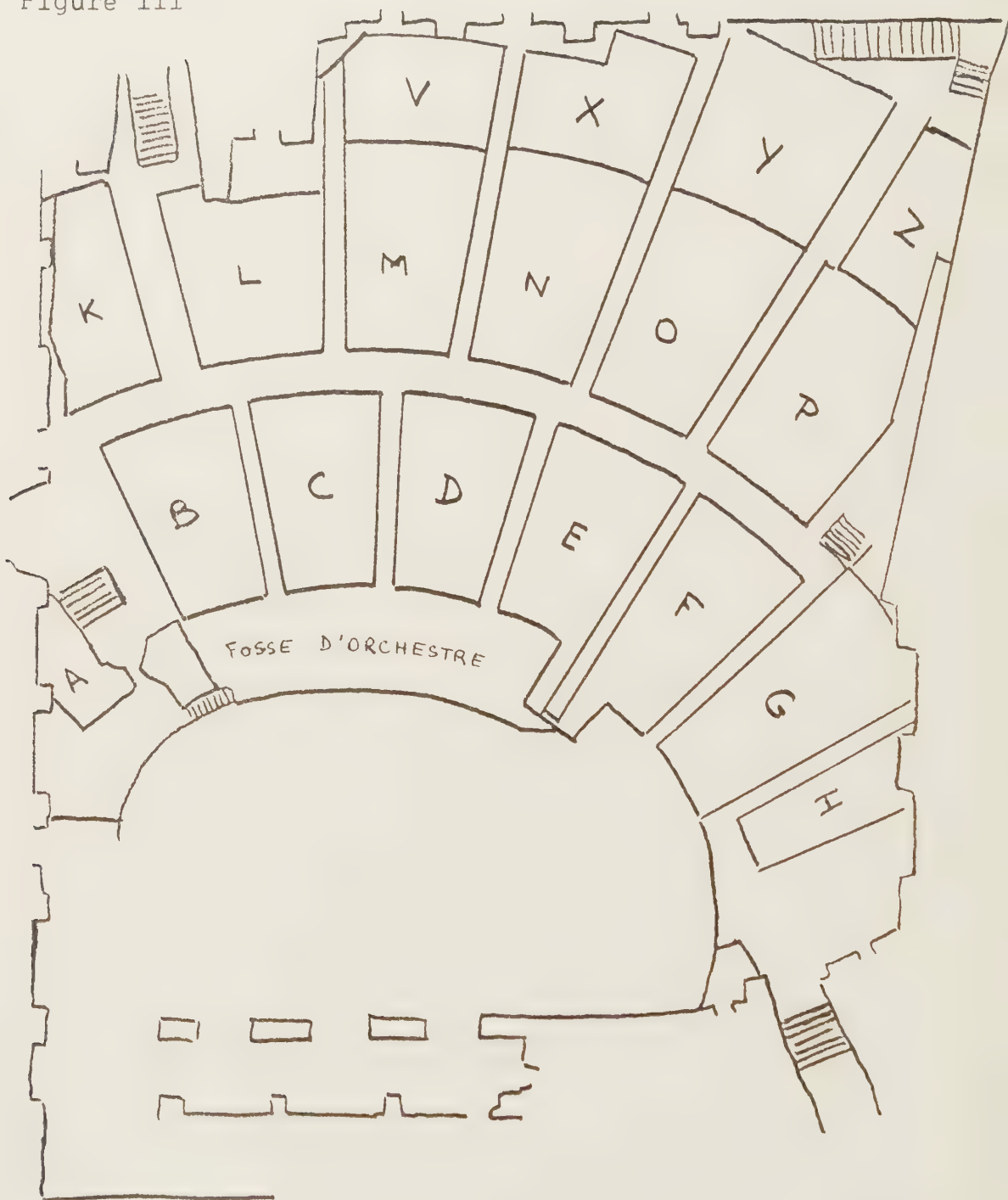
Figure II



Source : G. AMOYEL

PLAN DE LA COUR D'HONNEUR EN 1967

Figure III



Source : Cahiers du Festival

En 1967, avec la nouvelle salle, on arrive à l'uniformité, à l'égalité totale. Dans cette vaste conque qui, d'un seul élan, enveloppe la scène, à la manière des gradins des théâtres antiques, chaque spectateur, du premier au dernier rang, dispose du même petit siège. La différence du prix ne se justifie plus par le confort, mais seulement par l'éloignement (la visibilité étant excellente de partout), et rien ne sépare les différentes catégories de places d'ailleurs réduites à trois.

Alors que dans les salles à l'italienne, « la ségrégation des places... permettait au beau monde de se faire voir, et lui épargnait la vue offensante des petites gens » (R. Temkine), on ne peut en dire autant de la Cour d'Honneur. Il n'y a plus de places où l'on soit plus en vue que d'autres.

Jusque-là il était possible d'assister aux entrées et à l'évolution aux places d'orchestre de spectateurs connus : personnalités, artistes en renom, etc... C'est beaucoup plus difficile aujourd'hui. Tous les spectateurs sont noyés dans la masse car il n'y a pas de surplomb, toutes les places sont à peu près sur la même pente.

On a pu dire qu'à Avignon, « il n'y a plus de riches qui se paient des fauteuils d'orchestres et des pauvres qui restent debout aux deuxièmes galeries, des gens intelligents qui vont goûter un texte ésotérique et des imbéciles qui n'y comprendront rien. Il existe simplement une masse d'hommes et de femmes qui se rendent vers le Palais des Papes, pour participer à une même action dramatique ». (1)

Plus que tout, c'est peut-être le plein air qui unit les spectateurs entre eux et les spectateurs avec les acteurs. On a beaucoup exagéré la « magie » des nuits provençales, du ciel étoilé sous lequel tout le monde communie à la même fête, mais c'est pourtant une réalité.

Le plein air a toujours, plus que tout autre lieu, permis de rassembler et d'unir un public très mélangé, de classes et d'âges différents : les théâtres de l'antiquité, les parvis des cathédrales, les Chorégies d'Orange, les corridas, le stade...

Le Festival a toujours fait appel à de vastes assemblées puisque la jauge de la Cour d'Honneur, de 1.500 places environ en 1947, passa rapidement à 2.200, puis 2.500 en 1953, 2.920 ces dernières années, et enfin en 1967, avec la nouvelle salle à 3.187 places.

Pour lutter contre les obstacles dus aux mauvaises conditions d'existence (manque de temps, fatigue, mauvais horaire), le Festival est favorisé par le fait qu'il se situe pendant l'été.

Tous les étrangers à la région, qui forment une grande partie du public, sont des touristes en congé. Ils sont délivrés des contingences de la vie quotidienne, n'ont pas la même fatigue que celle qui résulte du travail de chaque jour ; ils sont disponibles, curieux, plus ouverts qu'en temps normal et veulent profiter de tout.

(1) A. de Baecque, *Théâtre d'aujourd'hui*.

Pour les régionaux, il y a peut-être aussi une différence. Ils vont plus facilement à un spectacle à ciel ouvert, l'été, que l'hiver dans un théâtre fermé, l'atmosphère étant toute autre.

III. — L'ACCUEIL DES SPECTATEURS

Les organisateurs du Festival ont toujours eu le souci de supprimer les écueils psychologiques et sociologiques, la pompe et le « cérémonial bourgeois » de rigueur dans toute salle de théâtre, qui risquent de rebuter beaucoup de gens (habillement, pourboire, programme).

Comme le dit André de Baecque, à propos du banlieusard se rendant au théâtre à Paris : « Indifférent au style bonbonnière, aux lambris dorés, il sera dépaycé par la composition de la salle, son frissonnement mondain, puis agacé par toutes les contraintes pré ou post-spectacles, une publicité envahissante, des entr'actes répétés. Il aura en définitive le sentiment de passer, en payant, une soirée chez son patron, mais sans avoir la possibilité de participer à la conversation, car cette conversation qui vient de la scène, s'exprime en termes de divertissement qui lui échappe ».

Dès le début, le Festival refusa toute manifestation mondaine : pas de soirée de gala, pas de soirées habillées. Les organisateurs ont toujours donné le ton dans ce sens-là, alors qu'au Festival d'Aix par exemple, le « smoking », s'il n'est pas obligatoire tous les soirs, est bien accueilli.

Il n'en est pas de même à Avignon où les gens ne s'habillent pas pour aller aux représentations, à tel point qu'on a pu reprocher parfois un certain « débraillé » du public.

Lorsqu'en 1954, le Festival est complètement pris en charge par le T.N.P., toute l'organisation de l'accueil est mise en place, grâce à son nouvel administrateur Jean Rouvet.

A Avignon comme à Chaillot, le spectateur est respecté, il n'est plus considéré comme le « cochon de payant » à qui il faut tirer le plus d'argent possible. Les pourboires aux ouvreuses, qui ne font que renchérir le prix de la place, sont interdits, ainsi que les ventes de bonbons. En payant sa place, le spectateur sait qu'il n'y aura pas de « sauce ».

Les représentations commencent à l'heure précise, et pour éviter le bruit causé par les retardataires, bruit préjudiciable aux acteurs comme au public, les portes sont fermées dès le début du spectacle. Les retardataires assistent au commencement de la pièce sur un écran de télévision placé à l'extérieur, et ne pénètrent dans la Cour qu'au premier « noir » (fin d'une scène ou du premier acte).

Pour le XXI^{ème} Festival par contre, cette habitude n'a pas toujours été respectée, et ce fut bien dommage.

Enfin, au temps du T.N.P., les ouvreuses distribuaient gratuitement aux spectateurs, un petit livret comportant l'analyse de la pièce, des commentaires sur l'auteur, sur son époque et le contexte historique, ainsi que des informations sur les autres activités du Festival ou du T.N.P.

Quant aux *programmes*, ils répondent aussi à une volonté d'éducation et de sérieux.

Les programmes, vendus ordinairement dans les théâtres à un prix élevé, ne comportent en général qu'une analyse squelettique et superficielle de l'œuvre, quelques photos d'acteurs, et surtout une grosse part de publicité pour des produits de luxe.

Ceux du Festival, selon la formule adoptée par le T.N.P., comportaient le texte complet de l'œuvre accompagné de dix reproductions de photos de scène. Ces livrets appartenant à la « Collection du répertoire » excluaient toute publicité, et étaient vendus à un prix modique.

ANNEES	PRIX DES PROGRAMMES
1951 à 1953	100 F
1954 à 1957	120
1958-1959	150
1960	1,50 NF
1961	1,80
1962 à 1965	2

Ce système permettait aux spectateurs de conserver le texte de la pièce et prolongeait ainsi une certaine mission éducative du théâtre.

En huit ans, de 1958 à 1965, 70.840 livrets-programmes furent vendus, soit une moyenne de 502 par soirée, et d'un exemplaire pour cinq spectateurs.

Mais une entreprise comme la Collection du Répertoire n'est possible que grâce à l'énorme organisation du T.N.P.

C'est pourquoi en 1966, le programme changea de formule. Le T.N.P., bien sûr, continua à vendre le texte intégral, mais le Festival édita un programme commun aux trois compagnies invitées et valable pour toutes les représentations, avec les distributions, les analyses, le contexte historique des pièces et quelques photos de scène.

En 1967, nouvelle formule : quatre programmes différents, un par compagnie, tous sur le même modèle et toujours sans aucune publicité.

Bien entendu, les petits livrets gratuits que distribuait le T.N.P. ont disparu, mais les mêmes préoccupations pédagogiques se retrouvent pour les concerts du Verger, où des programmes ronéotypés sont distribués gratuitement aux auditeurs.

TABLEAU 3

Vente des programmes

ANNEES	Nbre TOTAL	MOYENNE PAR SOIREE	Nbre DE SPECTATEURS POUR 1 PROGRAMME
1958	7.691	384	5
1959	6.928	364	6
1960	8.482	498	5
1961	7.845	461	5,6
1962	8.417	495	6
1963	9.945	585	5
1964	10.065	592	5
1965	11.467	674	5
1966		...	5
1967	19.904	Cour 559 Carmes 119	5

SECTION II

RAPPORTS AVEC LES COLLECTIVITÉS ET LES ASSOCIATIONS CULTURELLES

Il ne suffit pas de faire tomber certains obstacles et de faciliter l'accès du public, encore faut-il aller chercher ce public qui n'a pas l'habitude d'aller au théâtre, lui faire connaître le Festival, lui donner envie de venir assister à une représentation.

Les premières années, on usa à Avignon des méthodes traditionnelles de prospection, qui sont le plus souvent insuffisantes à elles seules : affichage, publicité, presse...

Mais peu à peu d'autres méthodes furent essayées, qui deviendront celles de tous les « nouveaux théâtres », qui n'attendent pas qu'on vienne à eux, mais vont au devant d'un public virtuel.

Car, « le besoin du théâtre n'étant pas instinctif, ni même (jusqu'à un certain moment qui ne viendra pas pour tous) nécessaire, il n'a existé, pendant très longtemps, et n'existe encore que pour les individus appartenant à des groupes sociaux où le théâtre — tradition, snobisme, intérêt véritable — est pris en considération parce qu'il est inclus dans leur univers ». (R. Temkine).

Ce qui exclut les milieux populaires à qui il est complètement étranger, et qui éprouve envers lui, une défiance, un complexe d'infériorité.

Il s'agissait donc pour le Festival de faire un travail d'approche et de persuasion auprès des classes laborieuses, pour supprimer leur prévention et attirer leur confiance et leur curiosité.

On va chercher le futur spectateur là où il se trouve, sur le lieu de son travail, dans son association, etc... Le théâtre devient plus familier si la publicité est faite par des amis, que si elle vient de l'extérieur.

LES REPRESENTATIONS SPECIALES OU AVANT-PREMIERES

En 1958, furent instaurées pour le XII^{me} Festival, des « avant-premières », système de vente collective des places qui était déjà utilisé à Paris par le T.N.P. depuis 1953.

Les nouvelles pièces créées au Palais des Papes sont présentées à tarif réduit aux membres des associations culturelles, des groupements, des collectivités et des entreprises de la région avignonnaise avant d'être présentées à la presse.

Pour ces représentations, une ou deux soirées par Festival, le prix est unique pour toutes les catégories (prix des places les moins chères), et les places sont louées par les groupements qui en reçoivent un choix à peu près équitablement réparti dans la salle.

Cette méthode de diffusion particulière et très employée à Chaillot avait un double avantage :

Elle rendait au public son rôle essentiel qui est de sanctionner lui-même chaque création. Elle lui donnait l'occasion d'exercer son esprit critique sans intermédiaire.

D'autre part, elle permettait de soumettre à la critique professionnelle, le lendemain ou deux jours après, un spectacle plus « adulte », plus achevé.

Surtout, elle donnait l'occasion d'établir des contacts plus étroits avec la population avignonnaise ou des environs, de faire participer au Festival des gens qui, sans le groupe auquel ils appartenaient, n'y seraient peut-être jamais allés d'eux-mêmes, soit qu'ils n'en aient pas eu l'idée, soit qu'ils aient redouté de s'y rendre seuls.

« Le personnel des usines, entreprises et administrations locales est donc invité pour la première fois à relayer devant le mur de tous les Avignonnais... l'Avignonnais des festivals traditionnel, spectateur isolé s'il en fut, de la vieille province française ». (1)

C'est d'ailleurs seulement cet avantage qui prévalut et subsista, car bientôt ces représentations n'eurent plus d'avant-premières que le nom.

La première journée de chaque festival était toujours consacrée aux groupements avignonnais, mais dès 1960, la deuxième représentation

(1) Vilar, *Bref* 1958, n° 18.

spéciale était reportée au milieu du Festival (pour éviter au spectateur de sortir deux soirs consécutifs), ce qui excluait tous les avantages prévus à l'origine vis-à-vis de la critique.

Il ne faut pas confondre cette méthode avec la pratique des billets à tarif réduit que certains théâtres utilisent lorsqu'un spectacle marche mal, pour remplir les salles. C'est à ce moment-là le plus souvent que certains directeurs découvrent le public populaire.

La prospection du Festival touche dans la région six cents entreprises, quatre cents associations et tous les enseignants, ce qui est considérable. Il nous a été impossible d'obtenir le nombre de groupements, et au-delà, des personnes qui ont profité de ces représentations spéciales au cours des dernières années.

Il semble que les demandes de places proviennent essentiellement des comités d'entreprises des grandes usines de la région (usines du Pontet, Marcoule...), des grandes administrations (Cité administrative, E.D.F...), ou des grands magasins, banques, etc...

En ce qui concerne les associations culturelles, la propagande touche plus particulièrement les membres des « Amis du Théâtre Populaire » (A.T.P.) et du Film-Club d'Avignon.

Les résultats obtenus par cette méthode sont fonction de la personnalité des responsables, des secrétaires d'association ou des chargés de loisirs des comités d'entreprises, si bien que le travail doit être refait chaque année, mais aussi du Festival qui doit avoir un responsable chargé des relations avec ces associations.

Or il semble que ce système ait moins de faveur auprès des organisateurs, comme des adhérents des groupements, que les premières années. Il a été critiqué : on a parlé de ségrégation du public.

Du côté des organisateurs, on a l'impression que l'on a continué sur la lancée, sans entreprendre de nouvelles prospections, sans essayer de toucher de nouvelles couches de population.

En 1967, malgré l'extension du Festival, il n'y eut que deux représentations spéciales seulement, alors qu'en 1966, chacune des trois compagnies invitées en présentait une. La publicité auprès des groupements ne se fit que très tard, la location normale étant déjà commencée.

En ce qui concerne le public, un certain retrait se remarque aussi : le spectateur qui a pris l'habitude d'aller au Festival, aime mieux payer plus cher, mais choisir sa place, que de se trouver n'importe où, puisque chaque responsable de groupement répartit les places qu'on lui a allouées entre ses adhérents. Or le spectateur est très sensible au fait d'être « bien placé ».

Pour le XXII^{me} Festival, on ne prévoyait plus qu'une représentation spéciale. Mais en 1969, l'effort devrait être beaucoup plus grand sur le plan local, même si ce système est abandonné. En 1968 pour la première fois, les organisations syndicales ont semblé s'intéresser au Festival.

L'information du public avignonnais et sa formation n'étaient pas

négligées non plus. Chaque année, un peu avant le Festival, une étude des pièces et des auteurs qui seront joués, est présentée par un professeur de la ville.

D'autre part, en juin 1966, des pionniers du Festival, M^{me} Elisabeth Barbier, M. Jean Autrand (secrétaire général des A.T.P.) et M. Paul Puaux organisèrent une série de douze conférences sur l'histoire et l'évolution du Festival, avec projections de diapositives, à la Maison des Jeunes et de la Culture d'Avignon, et dans plusieurs villages des environs.

Ces réunions qui attirèrent douze cents personnes, semblaient avoir porté leurs fruits : des cars spéciaux furent organisés ensuite pour quelques spectacles. Elles mériteraient d'être renouvelées et permettraient peut-être une plus grande participation de certaines catégories de régionaux, en particulier des jeunes gens.

Quant à la propagande en France, elle se fait beaucoup à Paris dans les théâtres à vocation populaire, et en province dans les Centres Dramatiques qui touchent un public assez semblable.

« C'est à l'adresse du public des groupements populaires que porte notre effort d'information, de diffusion et de propagande... Ceci témoigne que bien des choses ont changé dans le théâtre. ...Un circuit de diffusion populaire couvre à présent la France d'un réseau permanent... Cela n'aurait pas été possible il y a dix ans. C'est nous qui sommes les théâtres du Cartel et le théâtre de demain, réunis par les obligations d'un même combat de tous les jours ». (1)

Le Festival est en relation avec :

— 50 Centres Dramatiques, Maisons de la Culture, troupes permanentes de décentralisation, etc..., et diffuse 40.000 dépliantes auprès de leur public, depuis 1966.

— 5.000 associations qui transmettent les informations.

— 30.000 personnes individuelles à qui il envoie ses programmes (personnes qui demandent des renseignements ou qui ont déjà loué par correspondance).

— 200 journaux qui diffusent des informations.

* *

Pour intéresser un vaste public, il faut se préoccuper de l'informer et de le former.

Pour attirer le spectateur étranger à la région aux représentations, il faut l'occuper dans la journée, l'empêcher de s'ennuyer, lui proposer d'autres activités, touristiques ou culturelles, le loger, et enfin lui offrir la possibilité de se familiariser avec le théâtre, dialoguer avec les responsables et les acteurs, etc...

Le Festival s'est toujours beaucoup préoccupé de ces problèmes qu'il a essayé de résoudre par un grand développement des structures d'accueil et les manifestations annexes du Verger.

(1) Jean Vilar, Conférence de presse du 2 février 1967.

SECTION III

ORGANISATION DE L'ACCUEIL COLLECTIF

Le style des représentations devait attirer, dès les premières années, un nombre de spectateurs de plus en plus grand et en particulier beaucoup de jeunes gens.

En 1950, un grand rassemblement de jeunes fut organisé pendant quatre jours (du 18 au 21 juillet), et à l'occasion du Festival, par la Direction de la Jeunesse et des Sports (Education Populaire), pour le dixième anniversaire de la mort de Léo Lagrange. Ce rassemblement permettait aux participants d'assister aux trois spectacles, à un prix réduit, mais aussi, dans la journée à des démonstrations de techniques d'éducation populaire et de sports, plus particulièrement sur l'enseignement de l'art dramatique, sous la direction d'instructeurs et de moniteurs nationaux.

L'hébergement se faisait sous la tente ou en dortoirs, la nourriture était assurée et des circuits touristiques à prix réduits étaient prévus.

L'année suivante, en 1951, « Education et Théâtre » groupant les participants aux stages d'Art Dramatique organisés par la Direction de la Jeunesse et des Sports, offrait à ses adhérents cinq formules de séjours avec un prix forfaitaire global comprenant nourriture, logement et spectacles.

De plus, les jeunes gens venaient chaque année plus nombreux, se logeant par des moyens de fortune. Il apparut rapidement nécessaire d'organiser un accueil. Cela se fit d'abord d'une manière assez empirique.

En 1954, l'Association des Amis du Théâtre Populaire, créée la même année au mois de mars pour le maintien de Jean Vilar à la tête du Festival, fait les premières tentatives d'hébergement des participants (logement en dortoirs, sous la tente, à l'Auberge de la Jeunesse, etc...).

Dès l'année suivante, le service de l'Association dispose de trois écoles nouvellement construites, pour servir de dortoirs à des groupes et même à des isolés, avant d'être livrées à l'enseignement.

Pour organiser les dortoirs, les A.T.P. achètent une centaine de lits. Chaque école a sa cantine et les repas comme le logement sont à un prix modique. Exemple : en 1956 :

une nuit	100 F	} Journée = 400 F
un repas	120 F	
petit déjeuner	60 F	
(prix des places du Festival : 200 à 600 F).		

Les A.T.P., qui avaient une permanence à la Maison du Festival, offraient d'autres possibilités d'accueil : camping dans l'île de la Barthelasse et à Villeneuve, chambres chez l'habitant, listes d'hôtels et de restaurants à prix abordables ; certains de ces restaurants ayant réservé aux A.T.P. une salle et des repas.

Ainsi au début, l'organisation de l'accueil est due à l'initiative privée ; les premières tentatives de centres de jeunes et d'adultes étaient le fait d'une association.

Cela était insuffisant, et il fallait parfois recourir à l'imagination et à l'improvisation : tel le cas des occupants de ces deux cars de Rodez arrivés tard, qui ne purent coucher... qu'à l'hôpital, dans un dortoir et sur les pelouses, au mépris de tout règlement...

I. — LES RENCONTRES INTERNATIONALES

En 1955, sous l'impulsion de M. Henri Laborde, délégué général des C.E.M.F.A. (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active), qui fut aussi président des A.T.P., et de M^{me} d'Ornhelm, secrétaire générale du C.E.A.I. (Cercle d'Echanges Artistiques Internationaux), sont créées les Rencontres Internationales de Jeunes.

Celles-ci accueillent chaque année un millier de jeunes de tous les pays dans deux lycées d'Avignon, et leur proposent des activités organisées autour de deux thèmes : le théâtre bien entendu et la découverte de la région.

« Le but immédiat des Rencontres était de rendre plus facile l'accès du Festival à de jeunes spectateurs. Le Festival et ses diverses manifestations étaient les éléments principaux d'un programme d'activités qui devait s'enrichir d'année en année de nouvelles sollicitations ». (1)

Elles sont placées sous le patronage et reçoivent une aide matérielle et financière des Ministères de l'Education Nationale, de la Jeunesse et des Sports, des Affaires Etrangères, et de la Ville d'Avignon.

L'organisation et le fonctionnement sont assurés par le C.E.A.I. responsable du choix des participants dans le monde entier, et par les C.E.M.F.A. qui organisent le séjour à Avignon et l'encadrement grâce à leurs instructeurs des stages de moniteurs de colonies de vacances.

1. — *Les participants*

Ils doivent être âgés de dix-huit à vingt-cinq ans, comprendre et parler le français, s'intéresser aux problèmes du théâtre et des relations internationales et n'être jamais venus à ces Rencontres.

(1) H. Laborde, *Bref*, avril 1961, n° 45.

Ils sont inscrits soit individuellement, soit par l'intermédiaire d'associations, de services culturels ou de services d'État. La plupart viennent sur les conseils d'amis, d'autres, techniciens de l'art dramatique viennent y chercher des contacts favorables à un progrès professionnel.

Leur nombre a subi des variations au cours des années, mais il s'est stabilisé aux environs de neuf cents à mille (cadres compris) répartis en deux sessions de huit jours, dix jours en 1967.

TABLEAU 4

Evolution du nombre des participants

ANNEE	PARTICIPANTS	INSTRUCTEURS	TOTAL
1960	739	112	851
1961	931	125	1.056
1962	832	152	984
1963	886	138	1.024
1964	780	140	920
1965	814	141	955
1966	744	144	888
1967	953	...	...

Le nombre de Français est volontairement limité pour permettre une plus grande proportion d'étrangers. En principe, un cinquième seulement de Français devraient être admis ; en fait, il y en a souvent plus en raison des nombreuses demandes.

TABLEAU 5

La participation française et étrangère aux Rencontres

ANNEE	FRANÇAIS		ETRANGERS	
	NOMBRE	%	NOMBRE	%
1960	193	26 %	546	74 %
1961	227	24 %	704	76 %
1962	180	21 %	652	79 %
1963	216	24 %	670	76 %
1964	223	28 %	557	72 %
1965	230	28 %	584	72 %
1966	215	24 %	529	76 %
1967	364	38 %	589	62 %

Le nombre de pays représentés n'a fait que s'accroître, ce qui marque une progression de leur rayonnement :

- 1955 — 13 *pays* presque tous européens : Allemagne, Autriche, Belgique, Espagne, France, Grande-Bretagne, Italie, Norvège, Pays-Bas, Suède, Suisse, Syrie, Yougoslavie.
- 1956 — 22 *pays* avec, pour la première fois, apparition d'autres continents : Brésil, Bulgarie, Canada, Danemark, Etats-Unis, Grèce, Hongrie, Inde, Israël, Tchécoslovaquie.
- 1957 — 25 *pays dont* : Argentine, Australie, Finlande, Paraguay, Pologne, Tunisie, Turquie.
- 1958 — 31 *pays avec* : Afrique du Sud, Chine, Japon, Maroc, Portugal.
- 1959 — 35 *pays dont* : Colombie, Indonésie, Irlande, Pérou, Vietnam.
- 1960 — 42 *pays* : Chili, Côte d'Ivoire, Cuba, Ghana, Iran, Liban, Luxembourg, Mexique, Niger, Pakistan, Uruguay, Vénézuéla.
- 1961 — 42 *pays y compris* : Cameroun, Comores, Congo, Dahomey, Equateur, Gabon, Haute-Volta, Madagascar, Sénégal, Tchad.
- 1962 — 44 *pays* : Centre-Afrique, Guinée, Mauritanie, Togo.
- 1963 — 43 *pays* : Algérie, Cambodge, Chypre, Mali, Thaïlande.
- 1964 — 39 *pays avec* : Jamaïque et Sierra Leone.
- 1965 — 36 *pays* : Ouganda, République Arabe Unie.
- 1966 — 36 *pays* : Berundi, Somalie.
- 1967 — 37 *pays* : Nouvelle Zélande.

« Nous souhaitions recevoir à Avignon, des jeunes des pays les plus divers par la race, l'histoire, les régimes politiques. Il fallait vaincre, pour obtenir une aussi large adhésion, beaucoup de méfiance, d'appréhension, de préjugés. Nous n'aurions pas gagné une aussi délicate partie si les jeunes n'avaient été eux-mêmes, après leur séjour, les meilleurs garants du désintéressement et de l'impartialité des Rencontres ». (1)

En treize ans, 78 pays différents ont donc été représentés. On doit remarquer cependant que beaucoup n'ont envoyé que quelques éléments.

Cette représentation varie aussi avec les années, car elle dépend de la plus ou moins grande diligence des correspondants ou des attachés culturels responsables du recrutement dans les différents états. Sur plusieurs années ces variations s'atténuent. Les participants ne pouvant venir qu'une seule fois aux Rencontres, il n'y avait aucun risque à cumuler les résultats de huit ans.

(1) *Bref*, 1961 n° 45.

TABLEAU 6

Origine géographique des participants — 1960-1967 : 6.679 participants

Français	1.851	28 %
Etrangers	4.828	72 %
— Europe	3.654	55 %
— Afrique	544	8 %
— Amérique	479	7 %
— Reste du monde	151	2 %

76 % des étrangers sont européens. Les autres, presque à part égale américains (continent) et africains, le reste du monde ne représentant que 3 % des étrangers.

Les dix pays les mieux représentés qui envoient, à eux seuls 80 % des étrangers sont européens à l'exclusion des Etats-Unis. Très faible participation de l'Europe de l'Est, excepté la Yougoslavie et la Pologne. Maroc, Tunisie et Algérie forment à eux seuls plus de la moitié de la présence africaine.

Quelle est l'origine sociale de ces participants ?

Les chiffres sont éloquentes : majorité écrasante d'étudiants (les deux tiers) et des enseignants. Proportionnellement à la moyenne générale, beaucoup d'étudiants et professionnels du théâtre.

TABLEAU 7

Origine sociale des participants — 1960 à 1967

Enseignants	1.264	19 %
Etudiants	4.479	67 %
Ouvriers-Employés	399	6 %
Etudiants et professionnels du théâtre	345	5 %
Divers	192	3 %
Total	6.679	100 %

2. — L'encadrement

Il est assuré par les instructeurs des C.E.M.E.A., qui mêlés aux participants, souvent du même âge qu'eux, ont les mêmes conditions de vie et partagent leurs activités.

Ils ont tous une expérience des vacances collectives et une grande connaissance des jeunes, complétée par un stage préparatoire d'une semaine avant le début du Festival : au cours de celui-ci, tout en procédant aux tâches matérielles (établissement de programmes, organisation des dortoirs, ornement des locaux, etc...), ils se préparent à une meilleure connaissance du théâtre, d'Avignon et de la Provence, et des moyens à promouvoir pour que la collectivité qu'ils encadreront, bénéficie de vacances culturelles.

Ils sont très nombreux (cf. tableau 4), mais comme 50 % d'entre eux environ reviennent plusieurs années, les mises en place sont facilitées.

Les Rencontres obéissent avant tout à un souci pédagogique : il s'agit de découvrir une forme de vie culturelle et de contribuer à la compréhension internationale. Si le Festival en est l'occasion et le prétexte, une grande place est accordée aux relations sociales internationales et à la découverte de la région.

Le rôle de l'instructeur, en dehors des tâches de gestion et d'organisation, est un rôle de coordonnateur et surtout d'animateur. Il est moins celui qui sait tout, que celui qui est toujours disponible.

Un soin tout particulier est accordé à l'accueil qui commence à la gare, où, dès son arrivée, chaque jeune est attendu et pris en charge individuellement.

Guidé par des panneaux indiquant les différents pays représentés, débarrassé de sa valise en quelques instants, reçu et installé dans l'établissement où sa place est réservée, l'arrivant n'est pas perdu dans la foule. Il se sent adopté dès les premières heures.

Les participants sont logés dans les deux lycées, Frédéric Mistral et Théodore Aubanel, dont ils occupent les dortoirs, les réfectoires et certaines classes transformées en salles de documentation et de réunion.

La ville participe aussi à cet accueil : telles ces personnes âgées qui, certains jours d'arrivée, installées sur leur chaise en plusieurs points du parcours, indiquent aux jeunes le chemin menant aux lycées : tels ces propriétaires de cours anciennes, qui permettent aux groupes une veillée ou une visite accompagnée, ainsi que les guides bénévoles, et quelques sociétés avignonaises qui aident de leurs conseils, de leur matériel et de leurs adhérents.

La vie collective dans les Rencontres est très structurée et encadrée. Elle fait partie de la méthode pédagogique employée par les C.E.M.E.A.

Les jeunes sont réunis en groupes de vie mixtes d'une quarantaine de personnes environ, dans lesquels on s'efforce de mêler au maximum les nationalités, les professions et les âges, et de préférence des gens qui ne se connaissent pas.

Chaque groupe formé de façon assez autoritaire (en principe on ne choisit pas son groupe), constitue le cadre normal des activités proposées autour de quatre ou cinq instructeurs.

Il a sa vie et ses activités propres pendant toute la session.

« Au sein de cette unité pédagogique, chacun a la possibilité pendant huit jours d'approfondir les relations qui s'établissent entre les divers membres du groupe ».

Il est à la fois suffisamment large et suffisamment restreint pour permettre des échanges entre les participants.

Chacun peut suivre les diverses activités proposées,

- soit à l'échelle de l'ensemble des Rencontres (conférences, spectacles, veillées),
- soit à l'échelle de l'établissement,
- soit à l'échelle du groupe lui-même (promenades, visites, débats).

A certains moments, peut-être un peu rares, des possibilités de vie personnelle leur sont laissées.

3. — *Les activités*

Elles sont très nombreuses, mais se regroupent autour de deux centres d'intérêt : découverte du théâtre et découverte d'Avignon et de la Provence.

Il fallait « éviter l'erreur de trop de réunions internationales qui proposent à leurs participants des thèmes de discussion abstraits, artificiels et ambitieux. Il nous semblait que les Rencontres seraient plus fructueuses si les jeunes se rencontraient dans le climat de confiance et de sécurité que créent des activités simples et accessibles à tous. L'unité devait se faire autour d'un thème de réflexion et de recherche accepté par tous : le théâtre. L'accord parfait du théâtre et de son décor, cour, palais, ville et campagne, nous incitait... à la découverte d'une région privilégiée et de sa ville, non seulement dans ses aspects conventionnels, mais dans le tableau changeant et complexe de sa vie quotidienne, de ses activités, de ses structures sociales ». ⁽¹⁾

a) *Découverte du théâtre*

Les participants assistent aux spectacles du Festival : cinq spectacles en 1967. 5.260 places ont été occupées par eux, soit 5 % du nombre total des places.

Mais cela ne suffit pas. La connaissance du théâtre se veut aussi peu superficielle que possible. Elle commence par une préparation à l'œuvre, une présentation des pièces et des auteurs. Puis, après les représentations, par des débats avec les réalisateurs, les comédiens qui parlent de la mise en scène, du personnage, du pourquoi d'un jeu de scène, de l'interprétation de la pensée d'un auteur, etc...

C'est aussi la prise de contact avec le théâtre en tant que réalisation humaine, c'est-à-dire avec les problèmes du métier, des perspectives sociales et esthétiques... Un effort est fait pour démystifier ce monde un peu mystérieux et faire découvrir et apprécier la valeur et la difficulté de l'entreprise.

(1) H. Laborde, *Bref*, avril 1961.

Des conférences-débats, destinées à l'ensemble des Rencontres, et à elles seules, ont lieu chaque matin dans les cours des lycées. Des professeurs, des metteurs en scène, des comédiens, des techniciens et des critiques dramatiques animent un dialogue direct. Ainsi, en 1967, quatorze conférences avec entre autres : M^{me} Debeauvais, MM. Jean Vilar, Alfred Simon, Paul-Louis Mignon, R. Planchon, J. Rosner, J. Lavelli, M. Béjart et des acteurs.

D'autres fois, ce sont des lectures de textes par des comédiens.

Au surplus, dans chaque groupe, la présentation et la discussion sont organisées avant et après chaque représentation, ce qui permet à chacun d'exprimer son opinion et de compléter ses connaissances.

Ces débats ainsi préparés, sont plus intéressants que ceux qui ne le sont pas, par la valeur des questions posées (comparaison avec les dialogues du Verger où les questions n'offrent souvent que peu d'intérêt) ; ils apprennent peu à peu aux jeunes à ne pas se contenter de recevoir passivement un spectacle, mais à exercer leur esprit critique et à formuler leurs impressions et leur jugement, et ainsi à devenir des spectateurs plus actifs. Etant avertis, ils seront à même de mieux comprendre et de mieux juger.

Parallèlement, dans chaque salle, une documentation abondante concernant les auteurs du répertoire et le théâtre contemporain est à la disposition de tous.

Enfin, des comédiens contribuent, à certains moments, à la vie des groupes, par des lectures, des récits, des chansons ou des dialogues, dans des cadres tels que Les Baux, le Pont du Gard ou le Fort St-André, à l'occasion d'excursions.

b) *Découverte d'Avignon et de la Provence*

Là encore, il s'agit moins de « tout voir », que de découvrir certains aspects très caractéristiques, surtout dans une région qui comporte tant de richesses, qu'on ne peut prétendre, en quelques jours, en avoir fait le tour.

Des excursions en cars sont organisées au niveau de chaque groupe. Chacun a la possibilité de faire quatre sorties, souvent avec pique-nique, dans un rayon volontairement limité à une cinquantaine de kilomètres maximum, pour donner toute la place à la découverte des sites, des villages et des hommes.

Plus de cent excursions sont ainsi effectuées annuellement par les Rencontres, sans compter les visites d'Avignon. Par exemple, en 1966, pour le premier séjour, quarante-huit sorties ont été organisées (pour douze groupes), dont les buts principaux ont été, avec des itinéraires différents :

- Le Pont du Gard (11)
- Les Baux (10)
- Oppède (6)
- Vallabrègues (5)

- Roussillon
- Gordes, Abbaye de Sénanque
- Tarascon
- Fontaine de Vaucluse
- Pernes
- Aramon
- Orange, Châteauneuf-du-Pape
- Montmirail, Gigondas
- Tavel.

Elles sont le plus souvent préparées par l'équipe d'instructeurs, mais les itinéraires peuvent être modifiés au cours du trajet, au hasard d'une occasion, d'un intérêt nouveau.

A ces excursions s'ajoutent de nombreuses visites individuelles ou en groupes. Toutes sont orientées, non seulement vers la connaissance des sites et des paysages, mais aussi vers celle des hommes et des activités de la région. Des échanges avec des habitants, des personnalités locales, des artisans, des travailleurs sont facilités. Des visites de coopératives, de caves, de marchés contribuent à cette connaissance.

On essaie par ce moyen de promouvoir un tourisme actif, de donner à ces jeunes l'envie de revenir en Provence, et de leur permettre de pratiquer seuls ensuite, la visite de nouveaux pays.

Des activités complémentaires sont aussi prévues, selon les goûts, les désirs ou l'intérêt de chacun, soit par petits groupes, soit par groupes de vie : lecture, chant, danse, audition de disques, films, discussions.

A la fin de chaque séjour, une veillée réunit tous les participants, au cours de laquelle les représentants de chaque nationalité apportent leur contribution à un petit spectacle.

Enfin, le caractère international de ces rassemblements permet la découverte d'autres races, d'autres nationalités, des échanges de pensées et d'idées et la naissance d'amitiés.

Les organisateurs ont souvent eu des échos de relations continuant après Avignon : correspondances, visites entre participants... Toutes choses très difficiles à évaluer, car on passe alors du collectif à l'individuel.

4. — *Le financement*

Les versements effectués par les participants étant relativement faibles sont bien entendu insuffisants. En fait, ils ne représentent que 40 à 45 % des dépenses réelles.

La formation des instructeurs (2 % environ) est prise en charge par le Ministère de la Jeunesse et des Sports.

Et la moitié des ressources des Rencontres (51 %) proviennent des subventions de :

- l'Etat : Ministère de la Jeunesse et des Sports,
- la Mairie d'Avignon,
- le Conseil Général depuis 1966.

La subvention de l'Etat est en général le double de celle de la Ville (cf. figure IV).

Quelle est l'importance du budget des Rencontres ? A titre indicatif :

COMPTE-RENDU FINANCIER
des Rencontres Internationales de Jeunes
du 20 juillet au 7 août 1966

RECETTES

Versements des Participants

Français (213 × 135 F)	28 755	
Etrangers (530 × 130 F)	68 900	
		97 655,00

Formations des instructeurs

Prise en charge par Ministère Jeunesse et Sports (2 stages préparatoires) (5,00 × 960 journées stagiaires)	4 800,00
--	----------

Subventions

Mairie d'Avignon	35 000	
Conseil Général de Vaucluse	3 000	
Ministère Jeunesse et Sports	70 000	
		108 000,00

TOTAL DES RECETTES : 210 455,00

*DEPENSES**Hébergement et Assurances*

Alimentation	86 685,49
Frais divers installation et fonctionnement	1 746,20
Pharmacie	601,08
Assurances	1 486,00

90 518,77

Dépenses éducatives

Excursions	13 440,00
Spectacles	22 882,00
Fournitures éducatives et petit matériel	6 562,16

42 884,16

Encadrement

Formation des instructeurs	4 410,00
Défraiement	23 300,00

27 710,00

Déplacements et Transports

Préparation	2 263,30
Réalisation	11 338,58

13 601,88

Frais divers de gestion

Documentation	870,25
Information, imprimés, tracts, affiches	4 529,68
Personnel de secrétariat	18 195,80
Téléphone	4 945,44
Affranchissements	10 400,50
Frais de bureau	8 323,81
Mission et accueil	623,00

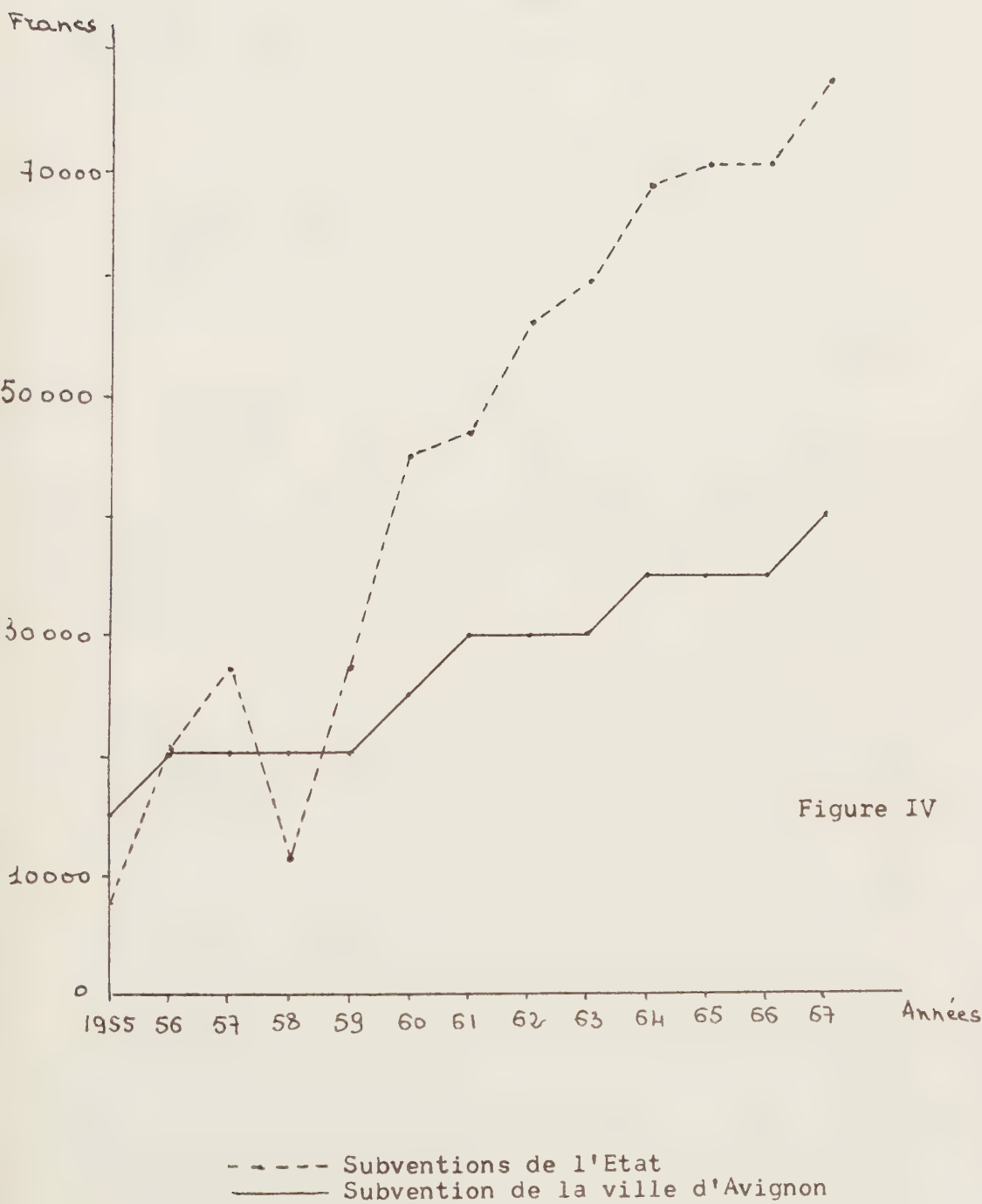
47 888,48

TOTAL DES DEPENSES :

222 603,29

RECETTES	210 455,00
DEPENSES	222 603,29
DEFICIT	12 148,29

RENCONTRES INTERNATIONALES
SUBVENTIONS



II. — LES CENTRES DU FESTIVAL

Rapidement les Rencontres ne suffirent plus. Le nombre relativement restreint de participants, l'impossibilité pour les jeunes de s'inscrire deux fois, l'insuffisance du nombre de places réservées aux Français, l'âge limité à vingt-cinq ans, s'ils étaient nécessaires étant donné la formule employée, faisaient apparaître le besoin de nouvelles structures d'accueil.

1. — *Le Centre de Jeunes*

Créé en 1958, il était destiné à accroître la capacité d'hébergement.

Il permettait de recevoir ceux que le premier contact avec Avignon, lors des Rencontres, avait enthousiasmés et qui voulaient revenir (en 1965, le quart de l'effectif total était déjà venu au Festival), des groupes de jeunes accompagnés de leurs responsables, et d'autres venant à titre individuel.

L'âge limite était de trente ans (ramené à vingt-sept lors de la création d'un centre de séjour pour adultes). La durée du séjour est laissée au choix, mais un minimum de trois jours est exigé. Le prix de la pension est peu élevé : 15 F par jour en 1967.

Différentes écoles de la ville sont transformées en centres ; cinq en 1967 : Thiers, Persil, St-Jean, Collège Moderne et Cité Scolaire. Les classes sont transformées en dortoirs de dix lits environ, et chaque centre dispose d'un secrétariat, d'une bibliothèque-discothèque et d'une cuisine. Un chef de centre, aidé d'un second, pour le personnel, supervise, alors qu'un intendant s'occupe des cuisines et du programme des repas.

Comme pour les Rencontres, l'encadrement est assuré par les instructeurs des C.E.M.E.A., mais d'une manière beaucoup plus souple. Ils se contentent de guider les jeunes gens dans le choix de leurs activités, car il n'y a pas de programme défini préétabli, mais seulement des possibilités et des suggestions (spectacles, conférences, excursions...). Chacun organise son emploi du temps comme il l'entend, suivant la durée de son séjour et ses goûts.

De nombreuses activités, réservées aux participants, leur sont proposées chaque jour gratuitement, en général le matin, dans une cour d'école : conférences, entretiens avec les créateurs, lectures, auditions de disques, etc.

Des excursions sont organisées suivant les désirs de la majorité. La liaison est bien assurée entre chaque centre ainsi qu'avec la ville par voie d'affiches.

Ces centres sont pendant un mois les lieux d'une intense activité, car beaucoup de jeunes veulent faire le maximum de choses en très peu de temps. Ainsi en 1967 étaient offerts : 16 conférences, 21 excursions, 7 films aux Ortolans.

Depuis 1965, le Centre de jeunes peut aussi participer au Colloque qui, sous la direction de MM. Vilar et Debeauvais, réunit dans la Chambre

des Notaires du Palais des Papes des personnalités s'intéressant à l'action culturelle.

Les jeunes qui désirent suivre ces débats sont regroupés, en général dans le même centre, le Collège Moderne. Sous la conduite de deux instructeurs, quelques-uns, une dizaine, sont admis à suivre ce colloque chaque matin, et l'après-midi présentent à leurs camarades un compte-rendu de la séance suivi d'une discussion. Certaines personnalités viennent également s'entretenir des problèmes traités au cours des débats.

Qui vient dans les Centres ?

Le nombre de jeunes accueillis croît d'année en année, ainsi que la moyenne de durée du séjour, conséquence de l'augmentation du nombre des représentations. En 1965, il suffisait de trois à quatre jours pour voir l'ensemble des spectacles, alors que maintenant, il faut rester beaucoup plus longtemps.

TABLEAU 8

Centre de Jeunes

ANNEES	NOMBRE DE PARTICIPANTS	NOMBRE DE JOURNEES	DUREE MOYENNE DU SEJOUR
1965	916	6.239	7 jours
1966	937	8.872	9 jours
1967	1.219	12.371	10 jours

C'est près de 5.000 places qui ont été vendues pour les Centres en 1967, chaque jeune allant approximativement à quatre ou cinq spectacles.

A l'inverse des Rencontres, et c'est d'ailleurs pourquoi ils ont été créés, ils reçoivent beaucoup plus de Français que d'étrangers.

TABLEAU 9

Participation française et étrangère dans les Centres

ANNEES	FRANÇAIS	ETRANGERS
1965	71 %	29 %
1966	68 %	32 %
1967	81 %	19 %

Les nations figurent de façon très inégale selon les années : en 1966, 39 participants étaient israéliens, soit 4 % du total, alors que l'année précédente et l'année suivante, Israël n'était pas présent. De même pour l'Algérie : 1966, 19 participants, en 1967, un seul.

En 1967, vingt-huit pays différents étaient représentés. L'Allemagne venait en tête (4,1 %), suivie de la Suisse (3,8 %), Belgique (2,1 %), Grande-Bretagne (1,4 %).

En ce qui concerne les professions, on observe toujours une grande majorité d'étudiants et d'enseignants, 82 % au total.

TABLEAU 10

Origine sociale des participants des Centres (1967)

Enseignants	221	18 %
Etudiants	786	64 %
Ouvriers-Employés	46	4 %
Carrières théâtrales et artistiques..	56	5 %
Divers	110	9 %

On remarque aussi une assez grande fidélité : beaucoup reviennent plusieurs années. Ainsi en 1965, 27 % des participants étaient des anciens.

Cette fidélité facilite d'ailleurs beaucoup le travail des moniteurs et donne rapidement l'atmosphère.

Les activités des Rencontres comme des Centres étaient réservées uniquement à leurs participants ; et les jeunes avignonnais ne pouvaient y prendre part, à moins de s'inscrire complètement, comme les autres, et d'y vivre la vie collective.

Les organisateurs, fidèles à leur méthode pédagogique, ne concevaient cette animation culturelle qu'au sein de la collectivité, puisque les échanges y tiennent une grande place. Ils voulaient éviter que les Avignonnais ne viennent qu'épisodiquement pour certaines activités et ne détruisent ainsi la cohésion du groupe qu'ils s'efforçaient de réaliser au mieux.

Mais ce qui se comprenait fort bien pour les Rencontres, à la structure rigide, s'expliquait moins pour les Centres. Des indigènes s'irritaient, se trouvaient même frustrés de ne pouvoir prendre part à la vie de ces organismes créés par la Ville.

En 1968, une initiative intéressante était alors prise pour intégrer la jeunesse d'Avignon à ses hôtes, éviter la coupure entre les habitants et les visiteurs. Les Avignonnais de 18 à 27 ans, pour participer aux activités du Festival, peuvent désormais s'inscrire dans les Centres pour une période de cinq à vingt et un jours, avec la seule obligation de prendre un repas par jour au moins. ⁽¹⁾

(1) La cotisation est de 10 francs quelle que soit la durée du séjour, et le prix d'un repas de 5 francs.

Moyennant cela, ils bénéficient des mêmes facilités que leurs camarades : réservation des billets pour les spectacles, participation aux conférences, débats avec les comédiens, cinéastes, danseurs, etc... et aux excursions et visites, tarifs réduits consentis dans les salles de cinéma.

Mais surtout, les autochtones peuvent rencontrer des garçons et des filles du monde entier à l'occasion de réunions diverses. L'intégration dans les groupes est facilitée par la possibilité de prendre les repas, beaucoup d'échanges se situant avant, pendant ou après ceux-ci. L'obligation limitée à un repas, permet aussi à ceux qui travaillent de s'associer à la vie commune en fin d'après-midi seulement, chacun pouvant choisir un centre proche de son domicile.

2. — *Le Centre de séjour pour adultes*

La fidélité de certains était parfois brutalement interrompue par la limite d'âge ; à trente ans, plus rien n'existait comme accueil dans le même esprit. En plus du public habitué, un nouveau pouvait être touché : celui des adultes, celui des parents.

En 1965, un Centre International de Séjour fut ouvert par la Maison des Jeunes et de la Culture d'Avignon : soixante lits dans l'école primaire voisine assuraient l'hébergement, et la pension était au même prix qu'au Centre de Jeunes. Mais la M.J.C. ne disposait pas d'encadrement : la formule ressemblait surtout à un hôtel bon marché, ce qui ne correspondait pas à l'idée que se font de l'accueil organisé les dirigeants du Festival. Le succès de cette expérience montra cependant qu'on pouvait pousser plus avant dans cette voie, et c'est son grand mérite.

En 1966, un Centre d'accueil pour adultes, pouvant recevoir plus de quatre cents personnes, est créé à la Cité Scolaire, Route de Tarascon.

Ce Centre, en deux ans, n'a pu encore acquérir la formule idéale ; il cherche sa voie. Encadré lui aussi par les instructeurs des C.E.M.E.A., et en cela un peu semblable aux autres Centres, il doit cependant être différent.

Il accueille des gens de tous âges, souvent nouveaux à ces formes d'hébergement en commun, venus avec leurs enfants, ainsi que beaucoup de groupes (plus de la moitié en 1967). Il est donc plus difficile de satisfaire toutes ces personnes si dissemblables. Les groupes, en général, ont une vie autonome et ne se mélangent pas avec les autres. La cohabitation est souvent difficile pour les isolés : jeunes couples avec leurs enfants et adultes trop âgés pour les autres Centres.

L'originalité est de maintenir la cellule familiale, contrairement à ce qui se passe habituellement dans ce genre de formule : une colonie de vacances s'occupe des enfants de plus de cinq ans, laissant ainsi aux parents une certaine liberté quand ils le désirent.

Dix instructeurs seulement assuraient l'encadrement en 1967. Les activités des Centres de Jeunes sont insuffisantes, car beaucoup ont des

voitures et préfèrent souvent dépenser plus d'argent que d'aliéner leur liberté ; l'organisation en est d'autant plus difficile.

Peu à peu, avec l'expérience, le Centre de Séjour prendra sûrement une figure originale. Il faut tenir compte du fait, qu'avec le développement du tourisme populaire, le public est devenu plus exigeant, surtout à partir d'un certain âge.

La solution des dortoirs, même avec boxes (hommes, femmes, enfants), de la Cité Scolaire ne peut être que provisoire. L'idéal serait de petites chambres individuelles, comme pourrait en fournir une cité universitaire si elle était prochainement construite ; libérée l'été par les étudiants, elle permettrait l'accueil dans de bonnes conditions du public du Festival.

En 1967, le Centre de Séjour a reçu 697 personnes en 5.856 journées, ce qui représente une durée moyenne de séjour de 8 jours (un peu moins que le Centre de Jeunes) :

- 596 adultes : 255 individuels,
57 ménages,
9 groupes représentant 227 personnes,
- et 101 enfants.

La plupart des participants adultes sont français (76 %) mais les étrangers venaient de trente-huit pays différents.

Le Centre de Jeunes comme le Centre de Séjour sont régis par une association de type 1901, dont le siège est à la Mairie d'Avignon, et dont le Comité de Direction comprend :

- des membres de droit :
 - Le Maire d'Avignon, Président,
 - M. Jean Vilar, Président,
 - l'Inspecteur d'Académie, Vice-président.
- des membres désignés :
 - 4 par le Maire,
 - 1 par l'Inspecteur d'Académie,
 - 6 par le Maire sur proposition du Directeur du Festival, Jean Vilar,
 - 3 par les C.E.M.E.A.,
 - 2 par le C.E.A.I.
- 2 membres élus par l'assemblée générale.

C'est cette association qui reçoit les subventions de la Ville (15.000 francs) et du Conseil Général (5.000 francs) pour 1967.

C'est à elle qu'appartient la literie. La direction culturelle et pédagogique et l'organisation qu'elle exige est confiée, comme nous venons de le voir, aux C.E.M.E.A.

*
**

Au total, les organismes d'accueil du Festival, Rencontres Internationales, Centre de Jeunes et Centre de Séjour, ont hébergé en 1967, 2.869 personnes en 27.757 journées, soit 925 personnes par jour en moyenne

pendant les trente jours du Festival : si l'on ajoute les 150 instructeurs des C.E.M.E.A., l'effectif est porté à plus de 1.000.

« Le plus grand hôtel de France », dit Vilar.

Ils ont occupé environ 14.000 places, chacun allant à quatre ou cinq spectacles en moyenne.

Les Français forment la grande majorité des participants adultes (2.768).

Les étrangers viennent de 61 pays différents, mais 45 d'entre eux sont représentés par moins de dix personnes, et souvent par une ou deux.

TABLEAU 11

Organismes d'accueil — Origine géographique des participants (1967)

Français	1.810	65 %
Etrangers	958	35 %
— Europe	724	26 %
— Afrique	110	4 %
— Amérique	74	3 %
— Autres Pays	50	2 %

La majorité des Américains vient des Etats-Unis, et la moitié des Africains est originaire d'Afrique du Nord.

Les pays limitrophes de la France sont bien entendu les mieux représentés.

Les seize pays dont les ressortissants forment à eux seuls 88 % des étrangers hébergés sont les suivants :

TABLEAU 12

Les pays les mieux représentés dans les Centres d'accueil - 1967 - (30 %)

PAYS	Fréquentation		PAYS	Fréquentation	
Suisse	140	5 %	Danemark	39	1,4 %
Allemagne	113	4 %	Maroc	31	1,1 %
Gde-Bretagne ..	102	3,7 %	Liban	28	1 %
Italie	84	3 %	Espagne	27	1 %
Belgique	81	2,9 %	Tunisie	24	0,8 %
Etats-Unis	55	2 %	Yougoslavie	23	0,8 %
Pays-Bas	40	1,4 %	Pologne	11	0,4 %
Tchécoslovaquie .	40	1,4 %	Congo	11	0,4 %

Carte I



ORIGINE GEOGRAPHIQUE DES ETRANGERS HEBERGES DANS LES CENTRES
DU FESTIVAL EN 1967

Toutes les classes d'âge sont ainsi à peu près couvertes par l'organisation de l'accueil. Il restait les seize - dix-sept ans, trop jeunes pour les Centres de Jeunes, et qui ne peuvent être admis au Centre de Séjour sans leurs parents. Pour eux, on organisa en 1967 deux séjours spéciaux, d'une vingtaine de jours, dans les environs d'Avignon, pendant lesquels ils participent à certains spectacles du Festival, et découvrent la région.

Comme nous venons de le voir, l'effort d'hébergement collectif est très important à Avignon. C'est d'ailleurs le seul Festival aussi bien organisé à ce point de vue.

A Aix-en-Provence par exemple, ces possibilités sont restreintes : la Cité Universitaire accueille bien les musiciens, et certains jeunes sont logés en groupes par l'intermédiaire des organisateurs des Jeunesses Musicales de France ; mais tout cela est insuffisant et loin d'être comparable avec ce qui se fait à Avignon. ⁽¹⁾

Et pourtant, l'effort doit encore être poursuivi : « il faut à Avignon des auteurs dramatiques, c'est certain, mais il faut tout autant de lits ; il n'y en a plus assez. La Municipalité, en douze ans, en a acheté 1.700, et ces 1.700 lits sont pris tous les soirs » déclarait Jean Vilar à la télévision en novembre 1966. ⁽²⁾

Bien sûr, ils ne sont pas tous occupés tous les soirs, mais à certaines périodes du Festival, la demande dépasse les possibilités d'accueil : il faut donc encore les accroître.

Cette extension pose d'ailleurs de nombreux problèmes qui ne sont pas tous d'ordre financier. En effet, comme l'esprit du Festival n'est pas de faire de ces organisations des hôtels bon marché, mais qu'au contraire, on se préoccupe de fournir aux participants des activités culturelles, il se présente des difficultés d'animation.

Tous les metteurs en scène et tous les acteurs, et peut-être à plus forte raison les danseurs, ne sont pas capables de mener des débats et des dialogues, de discuter avec le public sur une pièce, une mise en scène, sur leur métier, et l'auditoire est de plus en plus exigeant.

Au T.N.P., la plupart des acteurs étaient formés à ce rôle de « militant culturel », mais ce n'est pas le cas de toutes les troupes invitées maintenant.

Et il est difficile de trouver plusieurs animateurs chaque jour (Rencontres Internationales, Centre de Jeunes, Verger). Dans l'avenir il faudra les former. L'Ecole de Théâtre qui, en 1964, réunissait une vingtaine de jeunes comédiens de toutes nationalités, sous la direction de J. Vilar, avait tenté de les préparer à ce rôle. Mais cet essai fut sans lendemain.

(1) cf. *le Festival de Musique d'Aix et la vie culturelle aixoise*. Rapport du Club Démocratie Nouvelle d'Aix.

(2) Emission « Pour le Plaisir ».

SECTION IV

LES RENCONTRES DU VERGER

« Pour nous, le théâtre populaire est moins lié dans sa définition à un répertoire particulier ou même à une catégorie de spectateurs, qu'à certaines formes de relation entre le public et le théâtre. Il est fondé sur un accord profond du public qui, dépassant l'émotion souvent fugitive de la représentation, s'exprime par un véritable engagement de responsabilité. Cet acte suppose un public organisé, averti des problèmes techniques, politiques et sociaux du théâtre ». (1)

Les Rencontres du Verger étaient un moyen de faciliter cette relation avec le spectateur et de le former.

Tous les jours, à cinq heures et demie, dans le Verger d'Urbain V, en plein air (de rares fois dans un cinéma de la ville pour les projections de films), des activités diverses étaient proposées au public : conférences, lectures de textes à une ou plusieurs voix par des comédiens, dialogues avec des gens de théâtre, matinées poétiques, concerts, etc...

Quelle est l'origine de ces activités annexes du Festival ?

Lorsque le Verger ne fut plus occupé par les représentations mais seulement par l'équipe administrative, des gens venaient y « papillonner » autour des acteurs, et discuter par petits groupes.

Des réunions spontanées, empiriques, eurent lieu ainsi avec des comédiens comme Gérard Philipe et Jean Deschamps, puis avec des critiques, en particulier ceux de « Théâtre Populaire » : Jean Duvignaud, Jean Paris et Guy Dumur, qui improvisaient des tables rondes à propos des spectacles de la Cour d'Honneur. Enfin, des techniciens : Pierre Saveron (électricien), Alyette Samazeuilh (costumière), Maurice Coussoneau, Jean-Jacques de Kerday (régisseurs) acceptèrent de faire visiter leurs installations, en dehors des représentations, à de petits groupes d'une vingtaine de personnes, et de leur parler de leur métier.

Les Amis du Théâtre Populaire assuraient la liaison entre eux et le public et organisaient les horaires. Ces manifestations spontanées étaient gratuites et leur publicité uniquement orale. Les A.T.P. en profitaient seulement pour vendre leurs cartes.

Peu à peu elles s'organisèrent : publicité mieux faite, impression d'un programme, fixation d'une heure, 17 h. 30. Cela entraînait des frais, on

(1) H. Laborde, *Théâtre Populaire* n° 1.

commença à faire la quête, puis on fixa une participation aux frais et enfin on vendit des billets.

Car l'administration du T.N.P., un peu jalouse du succès de ces manifestations, et y voyant une source de revenus, les annexa vite. Dès 1956, de semblables réunions étaient créées à Chaillot, à l'intention des lecteurs de « Bref », devenu journal du T.N.P., après avoir été celui de la Fédération des A.T.P.

L'année suivante à Avignon, les activités du Verger étaient organisées par les A.T.P. en collaboration avec « Bref », c'est-à-dire le T.N.P. qui peu à peu en prit la direction totale.

Depuis cette date, quinze séances avaient lieu chaque année en moyenne (la durée du Festival), portées à vingt-six en 1966.

Voici comment se répartissaient les différentes activités de 1958 à 1966 et en 1967 après la réforme :

TABLEAU 13

Répartition des activités du Verger

	1958 à 1966		1967	
Conférences	40	28 %	—	—
Lectures	37	26 %	1	4 %
Visites	22	15 %	—	—
Dialogues	13	9 %	8	31 %
Poésies	13	9 %	1	4 %
Concerts	7	5 %	15	57 %
Tables rondes	6	4 %	1	4 %
Films	6	4 %	—	—
Total ...	144		26	
Nombre total de manifestations : 170				

Les conférences et les lectures de textes se partageaient plus de la moitié des activités ; les visites des vieux quartiers d'Avignon avaient lieu tous les dimanches matin sous la direction d'un Avignonnais érudit.

Les conférences subirent une évolution au cours des années (1) :

Jusqu'en 1963, elles étaient consacrées uniquement aux problèmes du théâtre. Les principaux sujets se rapportaient à :

- les pièces jouées au Festival,
- leur auteur : « Euripide, notre contemporain » (J. Lacarrière),

(1) cf. annexe *Les conférences du Verger*.

- un de leurs personnages : « Le personnage d'Ulysse » (J. Paris),
- ou bien encore les arts qui s'y rattachent : « Musique au T.N.P. » (M. Jarre),
- le théâtre des différents pays : théâtre allemand (1958), théâtre anglais (1960),
- les problèmes politiques et sociaux du théâtre : « Le théâtre a-t-il besoin d'institutions ? » (J. Laurent), « Théâtre et Société » (A. Simon),
- la formation du comédien, etc...

Les conférenciers, qui reviennent souvent plusieurs années de suite, sont des critiques : Jean Paris, Guy Dumur, Jean Duvignaud, Alfred Simon, Georges Lermnier, Jacques Lacarrière, Max-Pol Fouchet, Pierre-Aimé Touchard, des universitaires, ou des hommes de théâtre : Roger Planchon, Jean Dasté.

Mais à partir de 1964, ces rencontres prennent une nouvelle dimension : on profite du passage à Avignon des personnalités participant au Colloque, pour étendre ces conférences au problème plus général de la culture, et on ajoute des tables rondes de personnalités sur les sujets traités au Colloque. Sur treize conférences, de 1964 à 1966, huit sont consacrées à ces problèmes, ainsi que six tables rondes.

Ces Rencontres du Verger, qui faisaient une des originalités du Festival, n'ont pas échappé au bouleversement de 1967. La musique prend le pas sur les autres activités : une quinzaine de concerts ont été donnés. Il reste bien onze après-midi consacrés à d'autres sujets, et en particulier aux dialogues avec les metteurs en scène, qui sont les plus nombreux. Mais plus de conférences, plus de visites guidées : quant au cinéma, il sort du Verger (cf. tableau 13).

Nous avons déjà vu ⁽¹⁾ ce que la musique apportait de nouveau dans le Festival, mais il est dommage que les autres manifestations, qui contribuaient à la formation du public et à son information, aient presque toutes été supprimées à l'exclusion des dialogues.

Bien sûr, ces activités continuent et sont étendues dans les Centres de Jeunes et les Rencontres Internationales, mais elles sont limitées à un certain public, et coupées des Avignonnais et de tous les touristes qui ne profitent pas de l'hébergement collectif, et qu'on ne peut tout de même négliger. Peut-être est-ce dû au manque d'animateurs dont nous parlions plus haut.

(1) cf. p. 67 et suiv.

NOMBRE ANNUEL DES SPECTATEURS DU VERGER

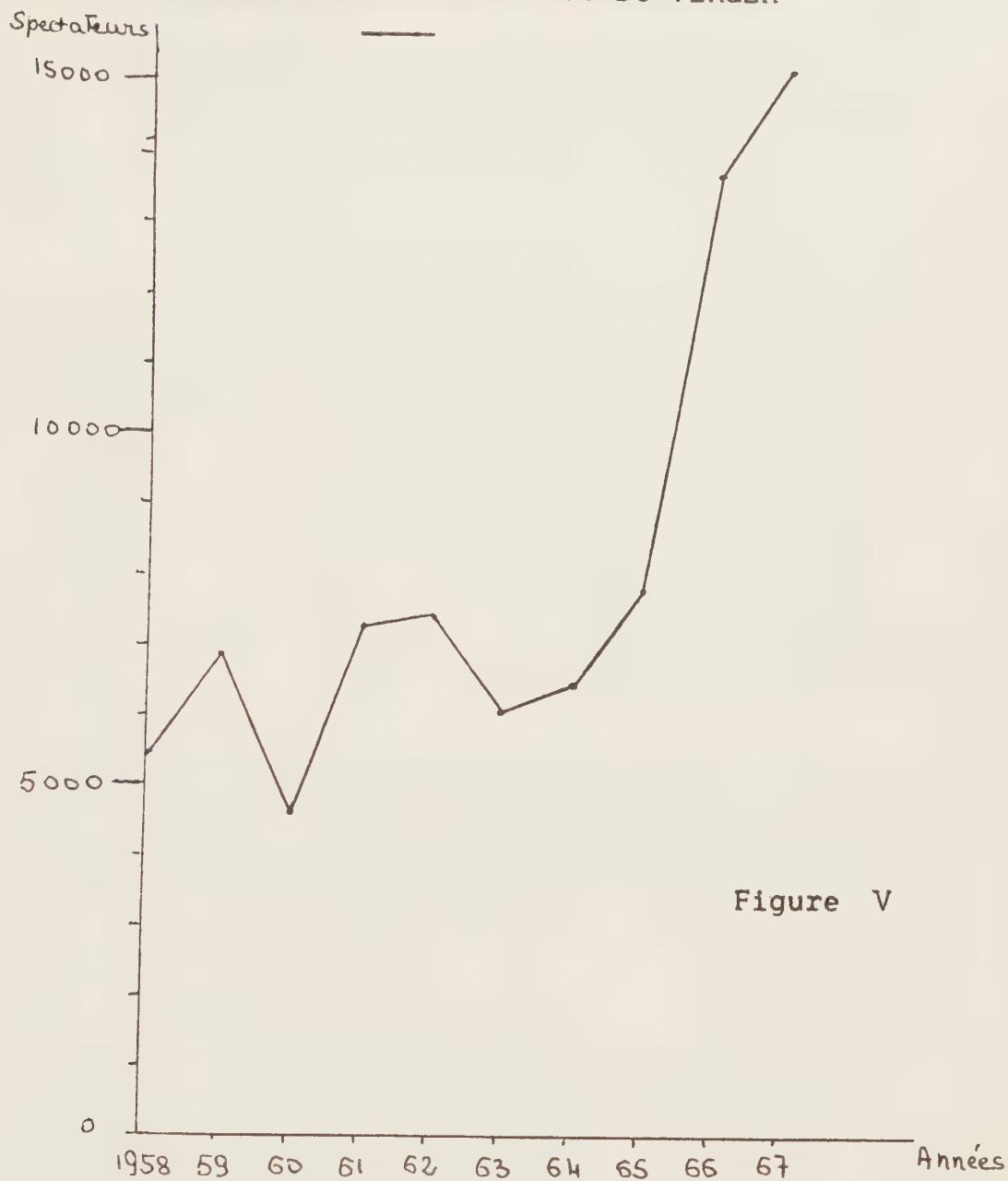
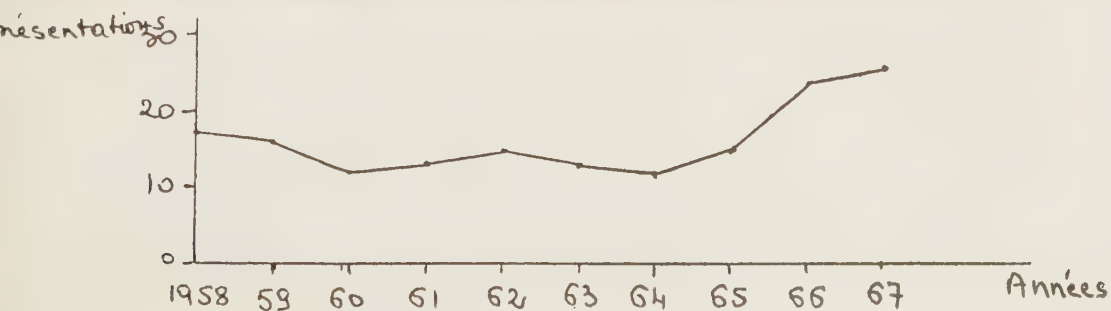


Figure V

EVOLUTION DU NOMBRE DE REPRESENTATIONS DU VERGER



Le Verger a attiré un nombre croissant de spectateurs. De 5.432 en 1958, en dix-sept après-midi, les auditeurs sont passés à 15.228 pour vingt-six séances. La moyenne quotidienne a presque doublé (cf. fig. V).

TABLEAU 14

Evolution de la participation au Verger

ANNEES	NOMBRE DE SPECTATEURS	NOMBRE DE MANIFESTATIONS ⁽¹⁾	MOYENNE
1958	5.432	17	319
1959	6.920	16	432
1960	4.619	12	385
1961	7.315	14	522
1962	7.405	15	493
1963	6.072	13	467
1964	6.465	12	538
1965	7.818	15	521
1966	13.759	24	573
1967	15.228	26	585
	81.033	164	

Mais les différentes manifestations étaient suivies de façon fort inégale. Si l'on compare le nombre moyen de spectateurs ayant assisté à chaque sorte d'activité, on s'aperçoit que les dialogues et les matinées poétiques étaient, de loin, les plus fréquentés, puis les lectures et les conférences, et enfin, en dernier lieu, les visites, ce qui se comprend fort bien.

TABLEAU 15

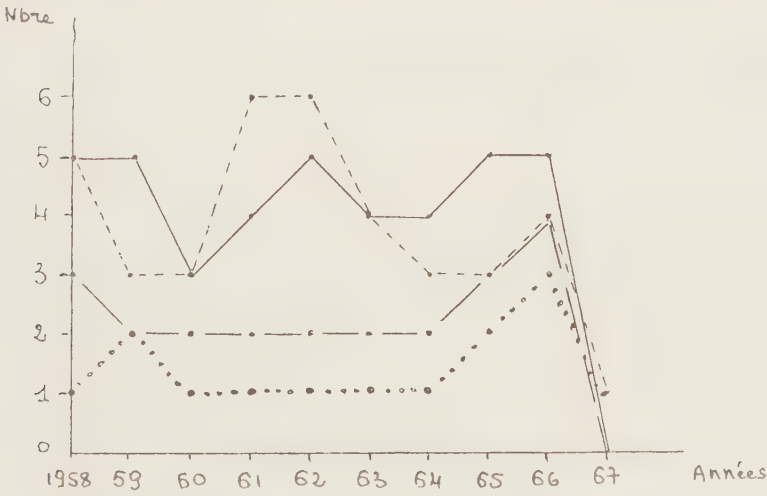
Fréquentation des diverses activités du Verger de 1958 à 1967

	Nbre DE SEANCES	Nbre TOTAL SPECTATEURS	MOYENNE
Dialogues	18	14.911	828
Poésie	14	10.037	717
Lectures	38	20.010	526
Tables rondes	7	3.243	463
Conférences	40	17.025	425
Concerts	22	9.113	414
Visites	20	2.163	108

(1) Sont comptées seulement les manifestations dont le nombre d'entrées était connu. A ces 164 doivent s'ajouter 6 séances pour lesquelles il ne l'était pas (cinéma ou dialogues gratuits).



EVOLUTION DE LA MOYENNE DE FREQUENTATION SELON LES ACTIVITES



EVOLUTION DU NOMBRE DE MANIFESTATIONS

Qui sont les participants du Verger ? Nous le verrons plus loin (Cf. Chap. II p. 170).

*
* *

Tous ces efforts pour attirer un public nouveau ont-ils porté leurs fruits ? Quels sont les résultats d'une telle politique ? L'étude du public va maintenant nous permettre d'en juger.

CHAPITRE II

LE PUBLIC

Tous ces moyens employés pour la conquête du public eurent pour première conséquence une augmentation progressive du nombre des spectateurs, le succès se confirmant d'année en année. Mais quel est le public qui a été touché ? Quelles sont ses attitudes ? Correspond-il aux ambitions ?

Après avoir étudié son évolution numérique globale au cours des années, puis sur un festival, nous envisagerons le public lui-même, son origine, sa composition, ses variations.

SECTION I

ÉVOLUTION QUANTITATIVE DU PUBLIC

1947 : 4.818 spectateurs, 1967 : 108.588, soit presque vingt-trois fois plus ! Le succès est donc considérable.

L'augmentation du nombre de spectateurs s'est faite d'une façon assez régulière jusqu'en 1965, pour faire un bond en avant l'année suivante en raison de l'accroissement du nombre des représentations (cf. tableau 16 et fig. VII).

Nous avons déjà vu ⁽¹⁾ les pourcentages d'occupation de la Cour d'Honneur de 1962 à 1965. Avec la nouvelle formule du Festival, ces pourcentages restent très élevés malgré l'augmentation du nombre des représentations et pour 1967, l'agrandissement de la salle dont la capacité d'accueil passe à 3.200 places.

Pourcentage d'occupation des salles

1966 : Cour d'Honneur	92 %
Vice-Légat	100 %
1967 : Cour d'Honneur	95 %
Cloître des Carmes	115 %

ce qui tendrait à prouver que le Festival ne faisait pas le plein de ses possibilités et qu'il a attiré de nouveaux spectateurs.

(1) Voir p. 59.

TABLEAU 16

Fréquentation du Festival de 1947 à 1967

ANNEES	NOMBRE DE SPECTATEURS	NOMBRE DE SOIREES	MOYENNE JOURNALIERE DE FREQUENTATION
1947	4.818	7	688
1948	6.429	11	584
1949	8.247	9	916
1950	10.604	15	707
1951	11.639	9	1.293
1952	18.052	10	1.805
1953	19.591	12	1.632
1954	28.870	11	2.624
1955	31.139	14	2.224
1956	33.439	14	2.388
1957	32.823	15	2.188
1958	37.992	17	2.234
1959	44.154	19	2.324
1960	41.551	17	2.444
1961	44.141	17	2.420
1962	51.683	17	3.040
1963	52.907	17	3.112
1964	47.259	17	2.780
1965	53.215	17	3.130
1966	83.821	30	2.794
1967	108.588	30	3.619 ⁽¹⁾
	770.962		

De 1947 à 1953, la moyenne journalière de fréquentation est faussée : on jouait alternativement dans la Cour d'Honneur et dans le Verger, beaucoup plus petit.

Nous ne disposons pour les trois premières années que de chiffres globaux, mais à partir de 1950, les moyennes des deux lieux sont différenciées.

TABLEAU 17

Moyenne de fréquentation par représentation de 1950 à 1953

ANNEES	COUR D'HONNEUR		VERGER	
	NOMBRE REPRESENT.	MOYENNE	NOMBRE REPRESENT.	MOYENNE
1950	9	788	4	535
1951	6	1.532	3	812
1952	7	1.981	3	1.394
1953	9	1.724	3	1.356

(1) Pour 1967, c'est une moyenne journalière, pour 30 jours, et non par représentation, des spectacles différents ayant lieu simultanément dans la Cour et dans le Cloître. 3.619 personnes en moyenne, ont assisté chaque soir au Festival.

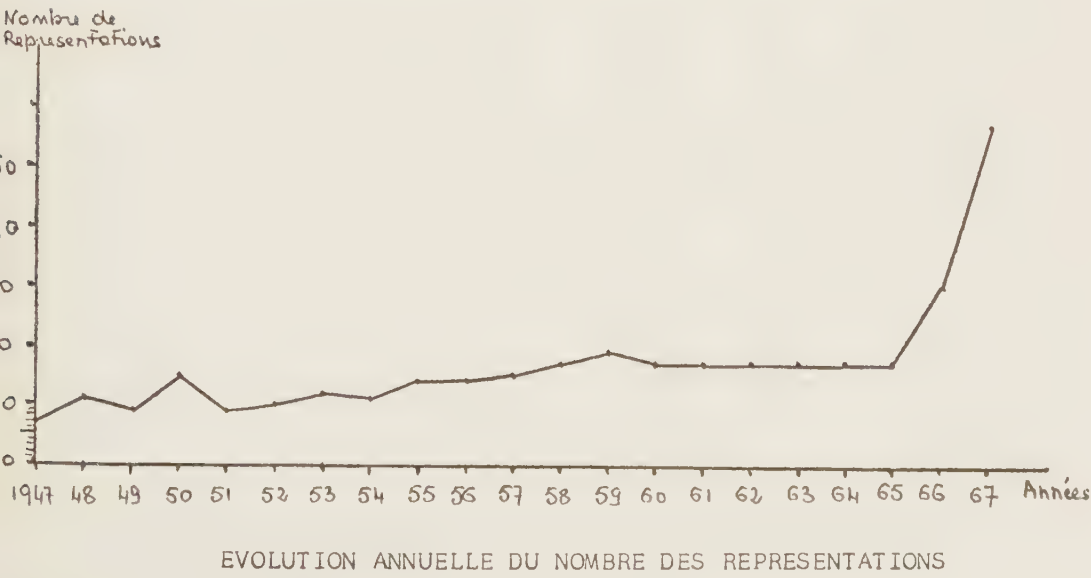


TABLEAU 18

Fréquentation du XXI^{me} Festival

	SPECTATEURS	Représen- tations	MOYENNE
Cour			
Bleus, Blancs, Rouges	17.538	6	2.923
Tartuffe	18.777	6	3.129
Triomphe	10.311	4	2.577
Médée	6.291	2	3.145
Roméo et Juliette	20.294	6	3.382
Messe	17.475	6	2.912
La Chinoise	3.156	1	3.156
Total Cour	93.842	31	3.027
Cloître			
Silence	6.062	11	551
La Baye	5.839	10	584
Le Métro Fantôme	2.845	5	569
Total Cloître	14.746	26	567

L'évolution du nombre des spectateurs au cours d'un même festival est très variable. On a pu observer des différences de douze à quinze cents places entre deux soirées et parfois pour un même spectacle (cf. fig. VIII et IX).

Au Cloître des Carmes, une grande régularité se manifestait dans la fréquentation des spectacles en 1967 : la salle est petite et on y jouait pratiquement à guichets fermés tous les soirs ; les variations sont donc infimes.

Dans la Cour d'Honneur, beaucoup plus grande, certains spectacles font preuve aussi d'une régularité exemplaire : c'est le cas de *Roméo et Juliette* qui, pendant six soirées, a fait le plein de la salle, et même de *Tartuffe*, qui, après un premier soir un peu plus faible, a plafonné tous les autres jours, et de *Médée* qui n'a été jouée que deux fois. Ces trois spectacles étaient les plus classiques, des œuvres déjà consacrées. Alors que les créations comme *Le Triomphe de la sensibilité* et *Messe pour le temps présent* connurent des écarts plus importants.

Influence du temps

Le Festival étant une manifestation de plein air, quelle est l'influence du temps sur sa fréquentation ?

L'été 1966 était intéressant à considérer, car le mois de juillet avait connu une température relativement basse, accompagnée d'un violent mistral (13° seulement le 18 juillet à 21 heures et 11° à minuit), et des écarts assez importants.

Cette influence du temps est forcément atténuée par le pourcentage élevé des locations. En effet, 53 % des recettes brutes du Festival étaient réalisées avant l'ouverture de celui-ci, c'est-à-dire avant le 15 juillet, et les recettes des guichets ne représentaient que 11 % des recettes totales.

EVOLUTION JOURNALIERE DU NOMBRE DE SPECTATEURS EN 1967



EVOLUTION DU NOMBRE DE SPECTATEURS POUR CHAQUE SPECTACLE

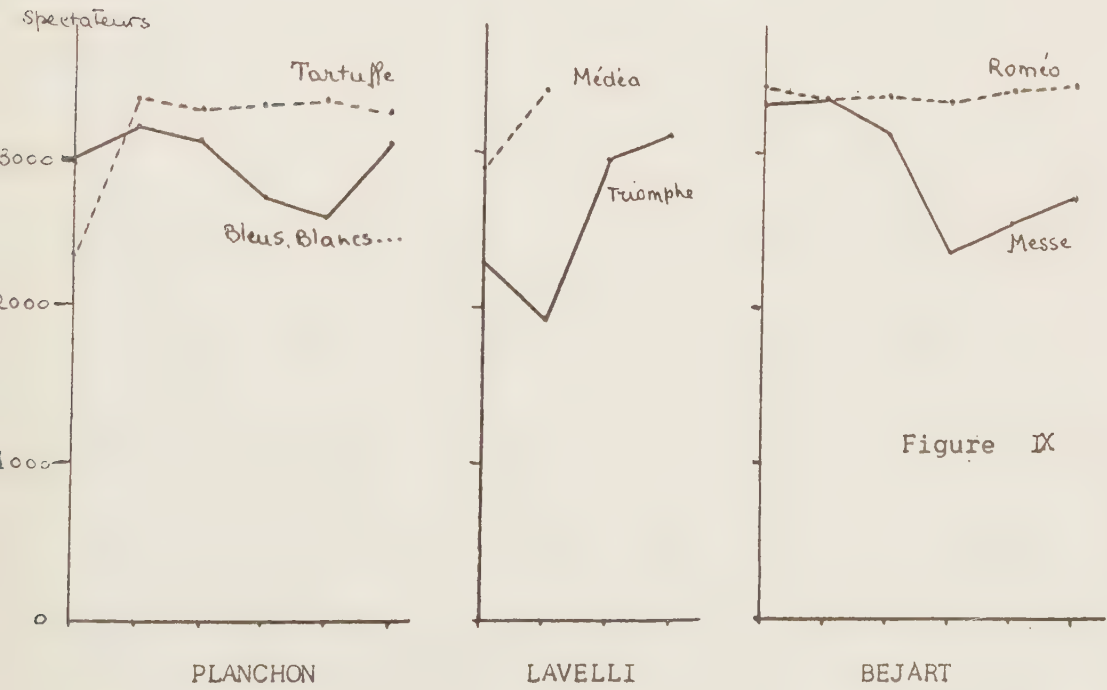


TABLEAU 19

Répartition des recettes brutes (1966)

	AVANT LE FESTIVAL	PENDANT LE FESTIVAL	TOTAL
Location bureau du Festival	27 %	24 %	51 %
Location par correspond. et téléphone	26 %	12 %	38 %
Guichets		11 %	11 %
Total	53 %	47 %	100 %

Sur cette faible partie du public qui se décide au dernier moment, le temps exerce-t-il un pouvoir ? Il semble que oui (cf. figure X).

La chute de la fréquentation, les 17, 18 et 19 juillet, (un millier de spectateurs de moins que la jauge de la salle), correspond à une baisse de température accompagnée d'un vent violent. Alors que les 22 et 25 juillet, le thermomètre remontant, la fréquentation des mêmes spectacles dépassait largement la contenance officielle de la Cour. Mais le 20 juillet, jour de pluie, l'affluence était normale pour *Les Troyennes*, dont c'était l'avant-dernière représentation.

Dans l'ensemble, la plus grande régularité se remarque dans le public des deux pièces de Planchon, qui a joué du 24 juillet au 4 août, pendant la période la plus régulièrement chaude.

Si l'on prend séparément chaque spectacle, la courbe de fréquentation et celle de température correspondante présentent d'étranges similitudes (cf. figure XI).

Le temps exerce donc, comme on pouvait le prévoir pour tout spectacle de plein air, une influence certaine mais limitée par l'importance des locations. Le développement de celles-ci est, sur le plan de la rentabilité, un atout de taille pour le Festival.

Les cinquante-cinq spectacles différents présentés en vingt-et-un ans n'ont, bien entendu, pas tous attiré le même nombre de spectateurs. Certains ont été joués beaucoup plus que d'autres : ceux qui ont été repris plusieurs années ont peut-être davantage marqué le Festival.

Indépendamment de toutes considérations esthétiques et artistiques, uniquement sous l'angle du public, on peut dire que *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, à laquelle ont assisté près de 43.000 spectateurs, n'a pas eu la même influence que *Le Profanateur*, qui n'a été vu que par un peu plus de 2.000 personnes.

Nous avons classé (tableau 20) les œuvres suivant le nombre de spectateurs qu'elles ont reçus, mais il ne faut pas oublier que certaines pièces ont été jouées dans le Verger, d'autres dans le Cloître des Carmes, beaucoup plus petits que la Cour d'Honneur. D'autre part, les pièces jouées les plus récemment dans la Cour sont très favorisées par rapport aux autres pour les moyennes : salle beaucoup plus grande, célébrité du Festival accrue. *Le Cid* et *Richard II* avaient déjà été joués avant 1950, le premier quatre fois, le second au moins huit fois.

I - EVOLUTION JOURNALIERE DU NOMBRE DES SPECTATEURS EN 1966



II - TEMPERATURES RELEVÉES A 21 HEURES PAR LA STATION METEOROLOGIQUE D'ORANGE-CARITAT

1966

Figure XI

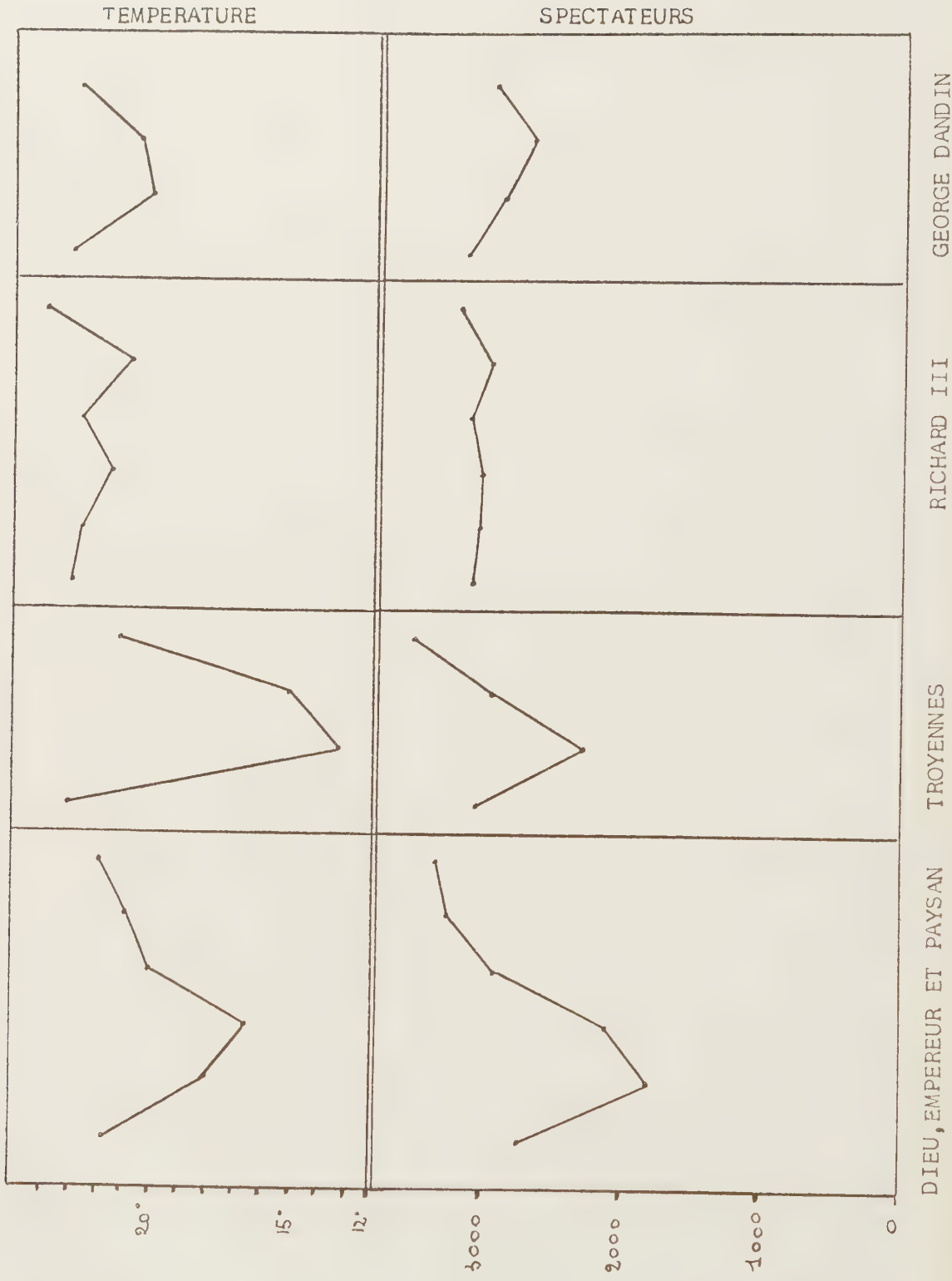


TABLEAU 20

*Œuvres jouées au Festival de 1950 à 1967
classées selon le nombre de leurs spectateurs*

	SPECTA- TEURS	REPRE- SENTATION	MOYENNE
La Guerre de Troie	42.895	14	3.064
Antigone	32.067	13	2.466
L'Avare	30.857	11	2.805
Les Rustres	29.090	10	2.909
Les Troyennes	28.004	9	3.111
Mère Courage	26.041	10	2.604
Lorenzaccio	25.642	11	2.331
Don Juan	24.658	12	2.054
Le Prince de Hombourg	23.272	11	2.115
Le Mariage de Figaro	22.977	10	2.297
Thomas More	21.316	7	3.045
Marie Tudor	20.411	10	2.041
Roméo et Juliette (ballet)	20.294	6	3.382
Macbeth	20.265	7	2.895
L'Illusion Comique	19.886	7	2.840
Songe d'une nuit d'été	19.568	8	2.446
Meurtre dans la cathédrale	19.192	9	2.132
Le Tartuffe	18.777	6	3.129
Richard III	18.424	6	3.070
Bleus, Blancs, Rouges	17.538	6	2.923
Messe pour le temps présent (ballet) .	17.475	6	2.912
Bacchanale (ballet)	17.286	6	2.881
Luther	17.136	7	2.448
Hamlet	16.993	5	3.398
Dieu, Empereur et Paysan	16.217	6	2.703
L'Alcade de Zalamea	16.159	7	2.308
Les Caprices de Marianne	15.765	7	2.252
Romulus le Grand	15.562	5	3.112
Nicomède	14.561	5	2.912
Henri IV (Pirandello)	12.064	6	2.010
Erik XIV	11.812	5	2.362
George Dandin	11.613	4	2.903
Triomphe de la sensibilité	10.311	4	2.577
Cinna	9.313	5	1.862
Prospective (ballet)	8.613	4	2.153
Richard II	7.645	4	1.911
Le Cid	7.233	6	1.205
La Ville	6.569	4	1.642
Médée	6.291	2	3.145
Silence ! L'arbre remue encore	6.062	11	551
La Baye	5.839	10	584
Le Médecin malgré lui - Garde Malade	4.069	3	1.356
Henri IV (Shakespeare)	3.772	5	754
Métro Fantôme et l'Esclave	2.845	5	569
La Calandria	2.438	3	812
Le Profanateur	2.140	4	535

SECTION II

LE PUBLIC

Nombreuses ont toujours été les questions concernant ce public. Qui est-il ? D'où vient-il ? Quelles sont ses motivations ? Est-il fidèle ? Y a-t-il un ou plusieurs publics ?

On connaissait celui des Maisons de la Culture, des Centres Dramatiques Nationaux, mais à Avignon, on ne disposait pas d'éléments d'identification, à l'exception d'impressions de journalistes, de critiques ou d'Avignonnais.

La plupart soulignaient, dès le début, son caractère « populaire », et sa jeunesse.

« A Avignon, le public est le plus mélangé qui soit... ». ⁽¹⁾

Une des opinions les plus typiques est celle de Morvan Lebesque : « Ce sont des pèlerins, le mot peut faire sourire. Pourtant, n'est-il pas le mot juste si l'on songe que des centaines de jeunes gens viennent en Avignon par la route, à vélo, à pied, par auto-stop et y demeurent du premier au dernier jour du Festival ? Pendant toute la durée de ces fêtes dramatiques, l'Île de la Barthelasse regorge de campeurs (inutile de dire que les hôtels, eux, sont pris d'assaut) ; ailleurs, on loge où l'on peut, sous des hangars ou en plein air. Nous avons vu de ces jeunes gens qui se privaient de nourriture pour payer leur place au théâtre : on dévore un quignon de pain, on boit de l'eau claire, mais on achète un billet. Admirable public, en vérité — mais public étrange, insolite. A peine tout le monde s'est-il casé dans la Cour, le tambour résonne, un silence prodigieux s'établit. La merveilleuse acoustique avignonnaise change les voix en violons. Aucune entrée d'acteur, pas même celle de Gérard Philipe, ne soulève de bravos ; une tirade arrache-t-elle des applaudissements ? les « purs » font : chut, avec ennui ; un témoin hâtif pourrait croire que le spectacle fait un four, n'était la qualité extraordinaire du silence. Mais vienne la fin, le public se délivre par une acclamation gigantesque, torrentielle, interminable. On est debout, on crie, on agite les bras. Dix minutes après le spectacle, des groupes demeurent encore à leur place, contemplant l'ultime torrent qui s'écoule, avec un air de ne pas y croire. Et c'est alors que commence un second spectacle inoubliable, celui que donne le public. J'ai vu en Avignon, au sortir de la cour, des gens qui ne se connaissaient pas se prendre la main, courir en chantant dans la ville. Personne n'a envie de se coucher. On chante, on improvise des rondes, on se tutoie sans vulgarité, on se raconte inlassa-

(1) Frank Jotterand, *La Gazette de Lausanne*, 25 juillet 1953.

blement ce qu'on a vu, on « rejoue » la pièce en fredonnant la musique de Maurice Jarre. A quatre heures du matin, au coin des rues, les agents de police lorgnent des groupes attardés où l'on discute de *Hombourg* ou du *Cid*, avant d'aller se jeter sur un matelas ou une paillasse ».

D'une façon plus réaliste, il semble que, dès les premières années, il y ait eu beaucoup d'étrangers : suisses, belges, allemands, anglais... D'ailleurs, la presse de ces différents pays consacrait des articles élogieux à Avignon (« Tribune de Genève », « Journal de Genève », « Gazette de Lausanne », « Le Soir », « La Lanterne » à Bruxelles, etc...).

En 1948, une troupe universitaire anglaise, la Troupe d'Oxford, est venue jouer au Festival, ce qui indique déjà un public international.

La région fournissait aussi un gros apport : Montpellier, Sète (deux cars se formaient spontanément les premières années, pour aller applaudir l'enfant du pays), ainsi qu'Aix-en-Provence et Marseille.

Pour 1952 seulement, nous disposons de quelques renseignements sur l'origine géographique des spectateurs, d'après une évaluation faite pour le Comité Régional du Tourisme.

Sur 16.834 entrées payantes, il y aurait eu 5.500 étrangers à la ville environ (dont 2.000 étrangers à la France), soit le tiers des entrées payantes.

Voici comment se répartissaient les Français selon leur point de location, ou l'association ou le groupe auxquels ils appartenaient (avant d'être centralisée à Avignon, la location des places s'effectuait, les premières années, en divers lieux).

TABLEAU 21

La location en 1952

Location en dehors d'Avignon		
—	Marseille	500 places
—	Paris - T.N.P.	200
	C.E.A.I.	53
	Autres	23
		276
—	Agence Havas (succursales)	100
—	Lyon	97
—	Uzès	18
Location à Avignon		
—	Téléphone	800
—	Mandats et chèques	500
—	A.T.P.	500
—	Syndicat d'Initiative (touristes)	135
—	T.E.C. Lyon (association de spectateurs)	80
—	"Gars de la Rampe" de Rumilly	27

De nombreux groupes organisaient des sorties pour le Festival. Ainsi en 1953, on a pu relever :

- Eclaireuses de Die (Drôme),
- un car de Dieulefit (Drôme),
- Groupe artistique de Saint-Barthélemy de Vals (Drôme) : 37 personnes,
- trois cars de Sète : 28 E.O.R., 65 membres du Club du cinéma,
- 84 stagiaires des Rencontres Internationales des Festivals de Provence,
- Congrès du Syndicat des Vignerons : 62 personnes.
- E.D.F. Avignon : 108 places.

Enquête 1964

Une enquête était réalisée cette année-là par M. Pierre Guetta, pour le Ministère des Affaires Culturelles. Avignon n'était qu'un des volets d'une étude plus générale sur la situation du théâtre en France, dont les résultats n'ont pas été publiés.

Elle avait été effectuée par questionnaires distribués pendant une seule soirée, au cours d'une représentation de *Romulus le Grand*, et avait obtenu 1.047 réponses. Elle apportait des informations intéressantes sur l'identité du public, son origine géographique, sa fidélité, la fréquentation, qui confirmaient certaines impressions, mais était encore insuffisante, surtout lorsque le Festival se transforma. Elle donnait des points de comparaison avec le public du Festival de Sète.

« En définitive, nous, artistes, organisateurs, connaissons assez peu de choses du public. Nous sommes seuls. Et cependant nous travaillons pour des milliers de spectateurs, plus de cent mille attendus cette année. Je dis bien que la connaissance que nous pouvons avoir de votre état est confuse ». (J. Vilar, Introduction au questionnaire d'enquête, 1967).

Enquête 1967

Une enquête beaucoup plus importante était entreprise sous la direction de Mlle Janine Larrue, psycho-sociologue au C.N.R.S. à Toulouse, qui avait déjà dirigé les études sur les loisirs des Avignonnais, les associations avignonaises, etc...

Un questionnaire, qui devait être rempli sur place, fut distribué avant les représentations ; les spectateurs étant trop nombreux, la distribution ne devait pas les toucher tous, mais seulement une fraction représentative de l'ensemble. On tint compte des différents spectacles et de la fréquence de représentation de chacun, de la date (la distribution fut échelonnée équitablement sur les deux mois), du jour de la semaine (chaque jour figure le même nombre de fois). Au cloître des Carmes, l'enquête couvrait la salle entière, mais dans la Cour d'Honneur, un découpage comprenant chaque fois trois secteurs de tarifs différents fut effectué ; le tour complet de la Cour était accompli pour chaque spectacle par rotation.

Ceux qui, assistant à plusieurs représentations, pouvaient être touchés plusieurs fois par le questionnaire, ne devaient pas le remplir une seconde fois, mais le rendre avec un signe distinctif. Un millier furent dans ce cas.

Les résultats de cette enquête portent sur plus de six mille réponses (6.041 exactement). (1)

Avec l'autorisation de Mlle Larrue, cette enquête approfondie nous a fourni les différents éléments de l'étude du public.

I. — L'ORIGINE GEOGRAPHIQUE DES SPECTATEURS

Quelle est la portée géographique du Festival ? De toutes les manifestations théâtrales françaises, c'est probablement celle qui a la plus grande notoriété dans le monde. En effet, la participation étrangère est loin d'y être négligeable.

TABLEAU 22

Spectateurs français et étrangers

Français	74 %
Etrangers	13 %
Sans réponse	13 %

1. — *L'origine des spectateurs français*

Tous les départements sans exception sont représentés, mais de façon inégale, ceux du Sud-Est étant avec Paris les plus gros fournisseurs.

Les voici classés par ordre d'importance décroissante du point de vue de leur apport.

(1) *Avignon Expansion*, juillet 1968.

TABLEAU 23

Origine des spectateurs français par départements (74 %)

		%			%
Vaucluse	932	15,5	Yonne	15	0,2
Bouches-du-Rhône ..	568	9,5	Finistère	14	0,2
Paris	541	9	Pyrénées-Orientales ..	14	0,2
Gard	277	5	Saône-et-Loire	14	0,2
Hérault	184	3	Maine-et-Loire	13	0,2
Rhône	156	3	Haut-Rhin	13	0,2
Isère	119	2	Haute-Loire	11	0,1
Hauts-de-Seine	78	1	Ain	10	0,1
Drôme	72	1	Aisne	10	0,1
Nord	71	1	Aude	10	0,1
Gironde	69	1	Aveyron	10	0,1
Var	63	1	Charente-Maritime ..	10	0,1
Alpes-Maritimes	51	0,8	Seine-et-Marne	10	0,1
Haute-Garonne	50	0,8	Vosges	10	0,1
Seine-St-Denis	46	0,7	Aube	9	0,1
Loire	45	0,7	Loir-et-Cher	9	0,1
Val-de-Marne	45	0,7	Ariège	8	0,1
Puy-de-Dôme	43	0,7	Cantal	8	0,1
Basses-Pyrénées	40	0,6	Eure	8	0,1
Yvelines	39	0,6	Landes	8	0,1
Ardèche	37	0,6	Meuse	8	0,1
Basses-Alpes	31	0,5	Côtes-du-Nord	7	0,1
Meurthe-et-Moselle ..	30	0,5	Dordogne	7	0,1
Côte-d'Or	29	0,4	Eure-et-Loire	7	0,1
Doubs	29	0,4	Indre	7	0,1
Essonne	28	0,4	Haute-Marne	7	0,1
Bas-Rhin	27	0,4	Morbihan	7	0,1
Seine-Maritime	26	0,4	Ardenne	6	0,1
Moselle	25	0,4	Charente	6	0,1
Sarthe	23	0,3	Cher	6	0,1
Allier	20	0,3	Corrèze	6	0,1
Loiret	19	0,3	Gers	6	0,1
Savoie	19	0,3	Lozère	6	0,1
Haute-Savoie	19	0,3	Manche	6	0,1
Val-d'Oise	19	0,3	Maine	6	0,1
Vendée	19	0,3	Territoire de Belfort ..	6	0,1
Indre-et-Loire	18	0,3	Creuse	5	0,08
Loire-Atlantique	18	0,3	Lot-et-Garonne	5	0,08
Hautes-Pyrénées	17	0,2	Mayenne	5	0,08
Haute-Vienne	17	0,2	Tarn-et-Garonne ...	5	0,08
Ille-et-Vilaine	17	0,2	Jura	4	0,06
Oise	16	0,2	Nièvre	4	0,06
Tarn	16	0,2	Somme	4	0,06
Vendée	16	0,2	Lot	3	0,05
Calvados	15	0,2	Haute-Saône	2	0,03
Deux-Sèvres	15	0,2	Corse	1	0,01
Hautes-Alpes	15	0,2	Départ. d'Outre-Mer ..	5	0,08
Pas-de-Calais	15	0,2			



Origine géographique des spectateurs français par département.¹
(en chiffres absolus)

Carte II

Carte dressée par Mlle LARRUE

Le Sud-Est est bien entendu la région qui donne le plus de spectateurs, suivi par la région parisienne qui fournit un fort contingent.

TABLEAU 24

L'origine des spectateurs français par régions (74 %) (1)

Région du Sud-Est	45 %
Paris et région parisienne	13 %
Région du Sud-Ouest	6 %
Région du Nord-Est	6 %
Région du Nord-Ouest	4 %

2. — *La participation régionale*

La division de la France en cinq grandes régions, destinée à mettre en évidence l'impact local du Festival et son attraction sur les Parisiens, peut paraître assez arbitraire : le Sud-Est est beaucoup trop étendu pour qu'on puisse vraiment parler de public local. Néanmoins, c'est la seule qui nous ait permis de puiser dans les résultats de l'enquête, les caractéristiques du public régional que nous verrons au fur et à mesure. Mais les départements les plus éloignés ne fournissant qu'un faible pourcentage de participants, on peut penser qu'ils n'influent guère sur ces caractéristiques.

En effet, parmi les habitants de la région du Sud-Est (45 %) :

- 10 % viennent des dix-huit départements non limitrophes,
- 19,5 % des six départements limitrophes,
- 15,5 % du seul Vaucluse,
- 10 % d'Avignon même.

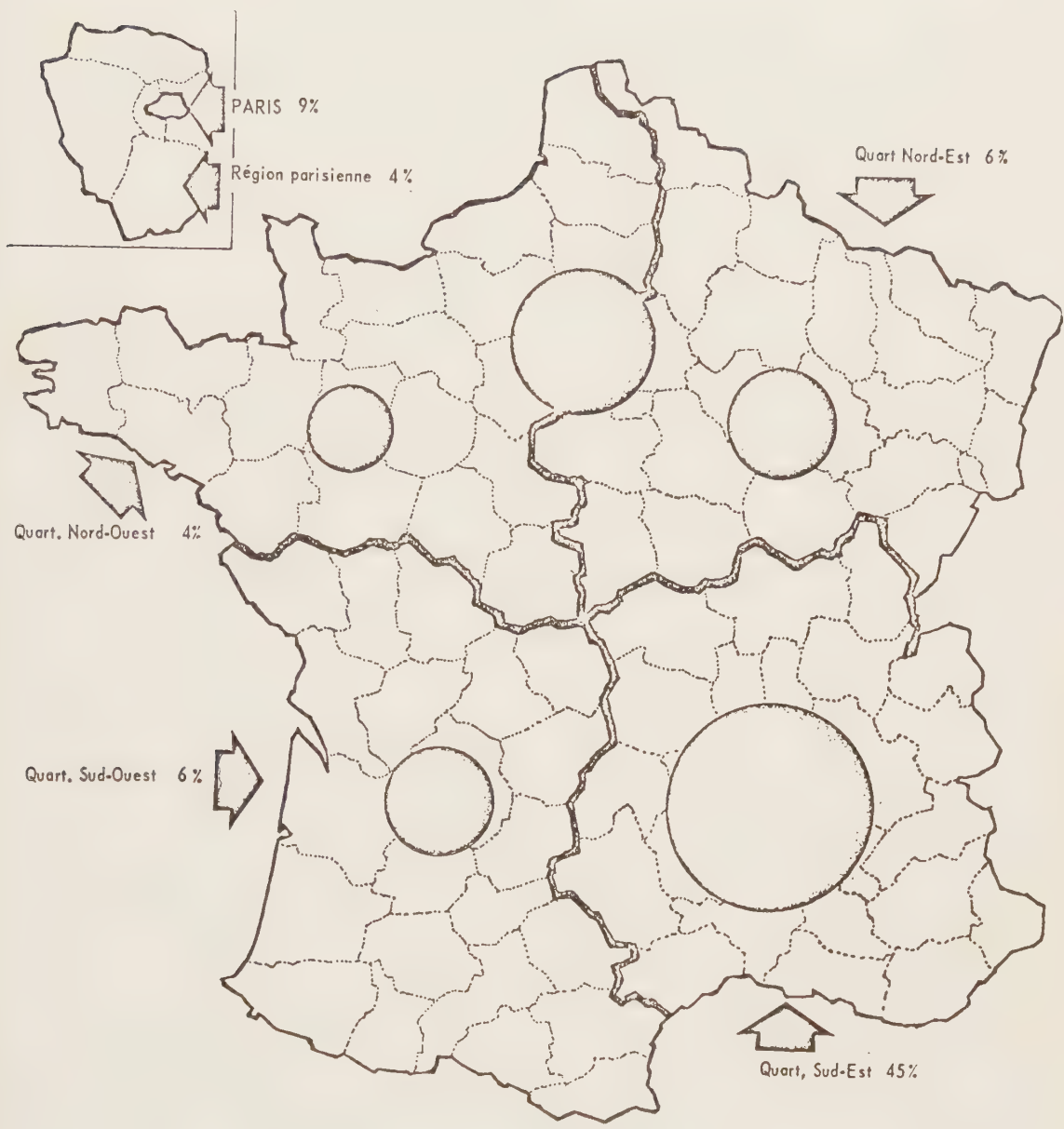
La densité des festivaliers est donc la plus forte dans la ville du Festival, et va en diminuant régulièrement à mesure qu'on s'en éloigne.

Le pourcentage d'Avignonnais a de fortes chances d'être constant depuis plusieurs années, car les résultats de l'enquête Guetta et ceux du sondage effectué au Verger en 1966, donnaient exactement le même.

Les résidents, c'est-à-dire les habitants de la ville et ceux de la région qui viennent pour la soirée seulement, en aller-retour de chez eux, ne forment que 27 % du total des spectateurs. Les autres (60 %) pouvant être considérés comme des touristes.

L'audience du Festival n'est donc pas uniquement régionale, comme d'autres manifestations du même genre, mais nationale et même internationale, puisque les étrangers à eux-seuls sont plus nombreux que les Avignonnais.

(1) Cf. Carte III.



Origine géographique des spectateurs français par région.

Carte III

Carte dressée par Mlle LARRUE



Origine géographique des spectateurs étrangers (en chiffres absolus)

Carte IV

Carte dressée par Mlle LARRUE

3. — *L'origine des spectateurs étrangers*

Elle est très variable. L'Europe est bien sûr en tête, mais l'Afrique et les Etats-Unis envoient aussi des spectateurs.

TABLEAU 25

Origine des spectateurs étrangers (13 %)

EUROPE	571	9,5 %		
Suisse	144	2,4 %		
Belgique	124	2		
Grande-Bretagne	104	1,7		
Allemagne	70	1,1		
Italie	43	0,7		
Pays-Bas	21	0,3		
Danemark	13	0,2		
Yougoslavie	11	0,1		
Autriche	8	0,1		
Portugal	8	0,1		
Espagne	8	0,1		
Tchécoslovaquie	7	0,1		
Suède	4	0,06		
Finlande	2	0,03		
Pologne	1	0,01		
Hongrie	1	0,01		
Irlande	1	0,01		
Norvège	1	0,01		
AFRIQUE	105	1,7 %		
Maroc	29	0,4		
Tunisie	22	0,3		
Algérie	19	0,3		
Autres Pays	35	0,5		
ETATS-UNIS	73	1,2 %		
AUTRES PAYS	31	0,5 %		

II. — COMPOSITION DU PUBLIC

1. — *L'âge*

Le public du Festival se caractérise essentiellement par sa jeunesse. Près des deux tiers des spectateurs (64 %) ont moins de trente ans, et près de la moitié appartiennent au même groupe d'âge, celui des vingt-vingt-neuf ans.

TABLEAU 26

La composition du public selon l'âge

I — 10-19 ans	17 %
II — 20-29 ans	47 %
III — 30-39 ans	17 %
IV — 40-49 ans	10 %
V — 50-59 ans	5 %
VI — 60 ans et plus	3 %
Sans réponse	1 %

Une comparaison avec la population française (malgré le décalage dans le temps et la présence d'étrangers, jeunes dans l'ensemble, à Avignon) est significative (1) : le second groupe d'âge est sur-représenté, les deux derniers groupes (plus de cinquante ans) sous-représentés.

2. — *La situation familiale*

Elle est en grande partie fonction de l'âge. La prédominance des célibataires s'explique par la jeunesse du public.

TABLEAU 27

Composition du public selon la situation familiale

Célibataires	59 %
Mariés	38 %
Sans réponse	2 %

3. — *Le sexe*

Les spectatrices sont de beaucoup plus nombreuses que les spectateurs.

TABLEAU 28

Composition du public selon le sexe

Hommes	40 %
Femmes	57 %
Sans réponse	3 %

(1) La population française d'après le recensement de 1962 :

I. — 10-19 ans	16,3 %	IV. — 40-49 ans	10,8 %
II. — 20-29 ans	12,4 %	V. — 50-59 ans	12,3 %
III. — 30-39 ans	14,1 %	VI. — 60 ans et plus	18,1 %

4. — *L'activité professionnelle*

L'enquête distinguait les salariés et les non salariés. Ces deux groupes de spectateurs sont à peu près égaux : 47 % sont salariés, 50 % ne le sont pas, 3 % n'ont pas répondu à la question. Mais au sein de ces deux catégories, les professions sont très inégalement représentées.

TABLEAU 29

Composition du public selon la profession (1)

SALARIES : 47 %	NON SALARIES : 50 %
Enseignants 23 %	Etudiants ou élèves 35 %
Professions artistiques 2 %	Professions libérales 5 %
Cadres supérieurs 5 %	Patrons du commerce ou de l'industrie 2 %
Cadres moyens 7 %	Exploitants agricoles 1 %
Employés 7 %	Retraités 1 %
Agents techniques 2 %	Sans profession 6 %
Ouvriers 1 %	

La prédominance de la population universitaire saute aux yeux : enseignants, plus étudiants et élèves, forment plus de la moitié du public (58 %), alors que les ouvriers et les exploitants agricoles sont très peu nombreux.

L'analyse statistique révèle de fortes variations selon l'origine géographique :

Parmi les étrangers, les enseignants et les étudiants sont de beaucoup les plus nombreux (respectivement 26 % et 50 % des étrangers).

Chez les Français, les employés, les cadres moyens, les exploitants agricoles, et dans une moindre mesure les commerçants, les retraités et les sans profession sont plus nombreux parmi les spectateurs originaires du Sud-Est que parmi les autres.

Les cadres supérieurs et les artistes sont parisiens en plus grand nombre qu'ailleurs (les artistes forment 6 % du public parisien et seulement 2 % du public total).

Les enseignants au contraire, viennent surtout du reste de la province : Sud-Ouest, Nord-Ouest et Nord-Est (ils forment respectivement

(1) A titre de comparaison, voici d'après l'enquête réalisée en 1964, la composition du public dans les salles parisiennes, selon la catégorie socio-professionnelle.

— Enseignants	13 %
— Etudiants ou élèves	23 %
— Cadres supérieurs, chefs d'entreprises professions libérales	19 %
— Cadres moyens, commerçants, artisans	16 %
— Employés	8 %
— Ouvriers, contremaîtres, agents techniques	4 %
— Retraités et sans profession	17 %

43 %, 45 % et 44 % des spectateurs de chacune de ces régions, et seulement 23 % du public total). Quant aux étudiants, ils viennent plus nombreux de Paris et du reste de la France que du Sud-Est.

5. — *La scolarité*

Elle est définie ici par l'âge de fin d'études.

TABLEAU 30

Composition du public selon l'âge de fin d'études

Moins de 14 ans	2 %
14 ou 15 ans	3 %
16 ou 17 ans	7 %
18 ou 19 ans	15 %
20 ans et plus	33 %
Actuellement en cours d'études	39 %
Sans réponse	1 %

La formation scolaire ou universitaire semble un élément décisif de la participation au Festival, puisque 72 % des spectateurs sont en cours d'études, ou ont prolongé leurs études au-delà de vingt ans. (1)

Les spectateurs du Sud-Est ont relativement un niveau de scolarité inférieur à ceux des autres régions, ce qui recoupe les observations relatives aux activités professionnelles. Ceux qui ont terminé leurs études à dix-sept ans et au-dessous sont plus nombreux parmi les spectateurs de la région, alors que les festivaliers actuellement en cours d'études viennent plus particulièrement de Paris et du Sud-Ouest.

Tous ces éléments d'identification du public sont inséparables les uns des autres. C'est ainsi que la situation de famille des spectateurs est indissociable de leur âge, celui-ci de la scolarité, laquelle l'est de la profession : la forte proportion de célibataires (59 %) découle de la prédominance des jeunes (64 %), qui est due en partie à la présence des étudiants (35 %).

Quel est le facteur déterminant ? Mlle Larrue se fonde sur l'analyse faite par Pierre Bourdieu et Alain Darbel qui, pour la fréquentation des musées, concluent à « l'influence spécifique et déterminante de l'instruction ». Le niveau de scolarité serait donc le facteur le plus agissant, mais il semble que celui de l'âge l'est aussi.

(1) L'enquête de 1964 relevait aussi ce niveau d'instruction très élevé, plus élevé qu'au T.N.P. à Chaillot :

AVIGNON :	50 %	ont fait des études supérieures
	24 %	ont fait des études secondaires
CHAILLOT :	32 %	ont fait des études supérieures
	23 %	ont fait des études secondaires

III. — LES RAPPORTS DU PUBLIC AVEC LE FESTIVAL

Par quels moyens le spectateur connaît-il le Festival ? Comment se prépare-t-il à y venir ? A combien de représentations assiste-t-il ? Est-il un habitué ou un néophyte ?

1. — *L'information*

Comment le spectateur a-t-il reçu ou provoqué ce premier lien avec le Festival ?

Le rôle de la presse, reconnu par 59 % des spectateurs, surprend bien moins, en raison de l'importance que celle-ci accorde au Festival, que celui des échanges interpersonnels beaucoup plus difficiles à saisir ; or, 54 % des personnes interrogées disent avoir été informées par des parents, amis ou animateurs culturels ; ceux-ci sont cités par 12 %. Nous avons vu que la publicité en faveur du Festival se fait au niveau local dans les associations et groupements culturels, chez tous les enseignants, et au niveau national dans les Centres dramatiques et tous les « nouveaux théâtres » ayant les mêmes ambitions que le Festival.

Les affiches, prospectus, dépliants, représentent aussi une part importante de l'information (24 %).

Enfin, pour quelques spectateurs (3 %), la renommée du Festival se suffit à elle-même ; la question sur l'information leur paraissait superflue.

Très souvent d'ailleurs, plusieurs sources d'information étaient citées par la même personne, ce qui explique le total dépassant largement 100 %.

TABEAU 31

Les sources de l'information concernant le Festival

La presse	59 %
presse nationale	23 %
presse provençale	23 %
presse de province	13 %
Les relations interpersonnelles	54 %
parents et amis	42 %
animateurs de groupements associés au Festival	4 %
autres relais culturels (animateurs, enseignants...)	8 %
Les affiches	17 %
La télévision et la radio	11 %
Autres sources (prospectus, dépliants, etc...)	7 %
La renommée du Festival	3 %
Sans réponse	2 %

2. — *La location*

Nous avons déjà vu qu'elle est très développée (1). 7 % seulement des spectateurs viennent au guichet juste avant le spectacle, alors que 52 % louent à l'avance par correspondance ou par téléphone. Quant aux locations au bureau du Festival, elles concernent surtout les habitants d'Avignon et des environs.

TABLEAU 32

Modes de location des places

Par correspondance	37 %
Par téléphone	15 %
Sur place, au bureau du Festival	39 %
Le soir même aux guichets	7 %
Par l'intermédiaire des groupes d'accueil	3 %
Autres réponses (invitations, etc...)	1 %
Sans réponse	2 %

3. — *La fréquentation des spectacles*

Elle pouvait être limitée par deux faits : la répartition des dix spectacles différents exigeait, pour qui voulait tout voir, une présence continue à Avignon, car ils ne s'échelonnaient pas sur toute la durée du Festival. D'autre part, tous n'étaient pas présentés d'une façon égale : *Médée* n'a été jouée que deux fois, alors que *Silence ! l'arbre remue encore* l'a été onze fois.

Cependant, les spectateurs assistent en moyenne à quatre représentations ; l'assiduité est donc modérée.

La répartition des festivaliers qui assistent de un à cinq spectacles et forment 63 % du public, est à peu près égale, au-delà, les effectifs s'amenuisent.

TABLEAU 33

L'assiduité aux spectacles

Ont vu au total :	
un spectacle	15 %
deux	13 %
trois	12 %
quatre	10 %
cinq	13 %
six	7 %
sept	5 %
huit	3 %
neuf ou dix	7 %
sans réponse	15 %

(1) Cf. p. 134-136.

Il est intéressant de rapprocher ces résultats de ceux de l'enquête de 1964 (cette année-là, trois spectacles différents seulement) :

1964	1967
— 1 spectacle 19 %	— 1 spectacle 15 %
— 2 spectacles 12 %	— 2 spectacles 13 %
— 3 spectacles 63 %	— 3 spectacles et plus 57 %
— imprécis 6 %	— sans réponse 15 %

Le nombre plus élevé de non-réponses s'explique par la plus grande incertitude devant un éventail beaucoup plus large. Mais la tranche des plus de trois spectacles semble correspondre à celle du maximum d'assiduité du Festival 1964 : ce qui confirmerait que le Festival, à cette époque, était en deça de ses possibilités et ne correspondait plus à la demande croissante du public.

L'assiduité est sujette à des variations :
— selon l'origine géographique :

Les étrangers ont un comportement moyen, aux alentours de cinq spectacles, alors que chez les Français, on peut remarquer deux comportements extrêmes : ou bien ils ne vont qu'à deux ou trois représentations, ou bien ils sont très assidus et vont à toutes ou presque.

Les habitants du Sud-Est font preuve d'une moins grande assiduité que ceux des autres régions : ils sont plus nombreux dans les échelons les plus bas, jusqu'à quatre spectacles, alors que ceux des autres régions sont plus nombreux à partir de cinq (variation très significative).

L'enquête Guetta, qui distinguait les résidents des touristes, apportait des précisions supplémentaires : les touristes sont bien sûr les plus assidus ; mais chez les résidents, la distinction entre avignonnais et régionaux est révélatrice : la majorité des spectateurs avignonnais est assidue ; ce sont les habitants de la région, qui viennent en aller-retour, qui le sont moins, l'éloignement réduisant fortement la fréquentation.

1964	1 spect.	2 spect.	3 spect.	imprécis
Résidents habitant la ville	14 %	19 %	58 %	9 %
Résidents habitant la région	37 %	24 %	30 %	9 %
Touristes	15 %	8 %	72 %	5 %

— selon l'âge :

Les spectateurs les plus assidus sont incontestablement les vingt-vingt-neuf ans chez qui les variations sont très significatives. Moins nombreux que la moyenne dans les échelons les plus bas, ils sont beaucoup plus nombreux à partir du cinquième spectacle, à l'inverse des autres tranches d'âge. Par contre, ceux qui ne vont qu'à une, deux ou trois représentations se recrutent surtout parmi les plus de quarante ans, et dans une moindre mesure, chez les moins de vingt ans.

— selon la profession :

Là aussi des variations apparaissent, et l'on remarque deux tendances opposées : les étudiants, enseignants et artistes sont les plus nombreux à voir de cinq à neuf spectacles, alors que chez tous les autres, on assiste plus couramment à une, deux ou trois représentations (variations très fortement significatives).

4. — *La fidélité*

En vingt ans, le Festival a-t-il engendré une fidélité des spectateurs ? A-t-il une influence telle, qu'ils reviennent chaque année, ou bien le public se renouvelle-t-il et alors pourquoi ? La fréquentation est-elle régulière ou épisodique ?

TABLEAU 34

La fidélité au Festival

Viennent chaque année	34 %
Viennent irrégulièrement	17 %
Viennent pour la première fois	48 %
Sans réponse	1 %

51 % des spectateurs sont donc des habitués et 48 % des néophytes. Cet équilibre entre les deux tendances opposées est le signe à la fois de la stabilité du public et de son renouvellement.

La fidélité constante de plus du tiers des spectateurs ne risque pas d'entraîner la stagnation puisque, pour près de la moitié, le public s'est renouvelé.

Mais ces rapports de fidélité varient selon les spectateurs, leur origine, leur âge, etc...

C'est ainsi que l'origine géographique a une influence qui s'explique aisément : les Français sont plus fidèles que les étrangers (79 % des étrangers viennent pour la première fois), et les régions les plus proches, davantage que les éloignées : les spectateurs du Sud-Est étant plus fidèles que partout ailleurs : deux tiers d'entre eux sont des habitués :

- 48 % viennent chaque année,
- 18 % sont irréguliers,
- 33 % viennent pour la première fois.

Ces pourcentages seraient sans doute très largement supérieurs si l'on envisageait seulement les régionaux. L'enquête de 1964 faisait cette distinction :

1964	Néophytes	Habitués
Résidents habitant Avignon	15 %	85 %
Résidents habitant la région	26 %	74 %
Touristes	65 %	35 %
Ensemble	52 %	48 %

Quant à l'âge, il a aussi une relation très étroite avec la fidélité : trente ans est le point de clivage. Les habitués se recrutent surtout à partir de cet âge, alors que les nouveaux spectateurs se recrutent essentiellement au-dessous.

La profession a aussi son importance : le plus grand nombre de néophytes se trouvent chez les étudiants (ce qui correspond aussi aux moins de trente ans), ainsi que chez les ouvriers (59 % des ouvriers sont nouveaux, 26 % seulement viennent chaque année). Partout ailleurs il y a moins de nouveaux. Les fidèles se recrutent surtout dans les professions stables, en particulier les cadres moyens, alors que les irréguliers sont plus nombreux dans les professions libérales et artistiques et chez les sans-professions.

Les facteurs de renouvellement et de dynamisme du public sont donc : la jeunesse des spectateurs, la forte proportion d'étudiants et la participation d'habitants d'autres pays et d'autres régions.

Alors que les facteurs de permanence sont : les autochtones, ceux qui ont un statut professionnel stable et les spectateurs d'âge mûr.

IV. — LES SPECTATEURS, LES FESTIVALS ET LE THEATRE

1. — *Participation à d'autres festivals*

Les spectateurs ont-ils une attitude de consommateurs à l'égard des festivals ? « On peut en effet absorber du festival comme des kilomètres, sans mesure et sans choix véritable, de façon à faire figurer Avignon, parmi d'autres, au tableau de chasse, abondamment garni, de la saison ». (J. Larrue).

Viennent-ils au Festival parce que c'est un festival, ou parce que c'est celui d'Avignon ?

TABEAU 35

La fréquentation des autres festivals

Avez-vous assisté (ou avez-vous l'intention d'assister) cette année, à d'autres festivals de théâtre ?	
Oui	25 %
Non	70 %
Ne savent pas	1 %
Sans réponse	4 %
Si oui (25 %) lequel ou lesquels ?	
En citent un	14 %
deux	4 %
trois	1 %
Sans réponse	6 %

Une grosse proportion de spectateurs (70 %) forme donc un public propre à Avignon, et le personnage du collectionneur de festivals n'apparaît pas.

Les industriels et commerçants, les membres des professions libérales et les artistes fréquentent plus que les autres les festivals (respectivement 39 %, 30 % et 39 % dans chaque catégorie contre 25 % seulement dans l'ensemble du public).

La participation à plusieurs manifestations marquerait plus un intérêt pour l'art, qu'une docilité de consommateur. Les festivals cités sont très nombreux, en France et à l'étranger : théâtre, musique, danse ou tout à la fois ; modestes ou célèbres, aucun ne suscite un empressement particulier, si ce n'est les manifestations les plus proches d'Avignon qui se retrouvent plus fréquemment : Vaison-la-Romaine fréquentée par 3 % des spectateurs, Aix-en-Provence (3 %), Orange (2 %), Sète, Arles, Les Baux (1 % chacun).

Quant aux autres, elles semblent correspondre à l'origine géographique des spectateurs, ce qui indiquerait une participation locale dans la région ou le pays de résidence habituelle.

2. — *La fréquentation du théâtre*

S'ils participent peu à d'autres manifestations, les festivaliers sont-ils des habitués de théâtre en général, ou bien le Festival est-il leur unique lien avec cette forme d'art. Vont-ils au théâtre régulièrement ou pas du tout ? S'ils y vont, quels sont leurs goûts, et ceux-ci correspondent-ils aux œuvres jouées au Festival ?

TABLEAU 36

La fréquentation du théâtre

Etes-vous allé au théâtre depuis octobre dernier (en dehors des spectacles de ce festival ou d'autres festivals ?)	
Oui	69 %
Non	30 %
Sans réponse	1 %
Si oui (69 %), combien de fois ?	
De 1 à 4 fois	26 %
De 5 à 9 fois	15 %
De 10 à 14 fois	10 %
De 15 à 24 fois	4 %
25 fois et plus	1 %
Je ne sais pas, souvent	3 %
Sans réponse	10 %

Les spectateurs sont donc des amateurs de théâtre, puisque 69 % y sont allés dans l'année ; mais 30 % pendant cette même période n'ont pas assisté à un seul spectacle.

Cet amalgame de familiers et de novices qui a toujours été souligné par les observateurs, serait une des caractéristiques d'Avignon.

La fréquentation varie avec l'origine géographique. Les étrangers vont davantage au théâtre (80 % des étrangers) que les Français dans leur ensemble. Les spectateurs de Paris et de la région parisienne y vont davantage bien entendu, tandis que les spectateurs du Sud-Est sont plus nombreux à être coupés de l'art dramatique.

Vont au théâtre pendant l'année :

- 88 % des spectateurs parisiens et de la région parisienne,
- 81 % des spectateurs du Nord-Ouest,
- 73 % des spectateurs du Sud-Ouest et du Nord-Est,
- 59 % des spectateurs du Sud-Est, seulement.

Et il est probable que si, parmi ces derniers, on avait pu isoler les résidents (avignonnais et régionaux), on aurait eu pour ceux-ci un pourcentage de participation encore inférieur, comme l'avait montré l'enquête de 1964.

Les jeunes (20-29 ans, dans une proportion de 74 %), ceux qui ont poursuivi des études au-delà de vingt ans, ou sont en cours de scolarité, fréquentent davantage le théâtre que les autres.

De même, la profession distingue de façon très significative :

- les familiers de théâtre (69 % du public total) :
 - 73 % des enseignants,
 - 75 % des étudiants,
 - 89 % des professions artistiques ;
- et ceux qui n'y vont jamais (30 % de l'ensemble) :
 - 57 % des exploitants agricoles,
 - 49 % des ouvriers,
 - 41 % des agents techniques, employés et commerçants,
 - 34 % des cadres moyens.

L'intensité de fréquentation du théâtre est assez modérée : 41 % ont vu moins de dix représentations. Mais là, il faut considérer le nombre important de provinciaux qui ne peuvent, à moins de voyager, voir plus de spectacles qu'il ne leur en est proposé dans leur région, et dont le nombre est souvent très limité. Toutefois, on trouve aussi un pourcentage important de fervents (15 %) qui sont allés dix, vingt, trente fois au théâtre et même davantage.

Quels sont les spectacles préférés ?

Malgré un pourcentage de non-réponses très élevé à cette question qui nécessitait un délai de réflexion, que ne permettaient guère les conditions de l'enquête, plus de trois cents titres ont été cités, ce qui n'a rien d'étonnant, étant donné la dispersion géographique des spectateurs.

La classification des œuvres citées était difficile. J. Larrue l'a établie selon le genre de théâtre auquel elles appartiennent, indépendamment de la mise en scène (puisque les mêmes pièces sont souvent montées simultanément par plusieurs troupes).

Le théâtre lyrique et le théâtre de fantaisie, qui comprend aussi le théâtre de boulevard, ne figurent guère dans les préférences des spectateurs, alors que les pièces à caractère social ou politique et d'avant-garde sont le plus souvent choisies.

V. — LE FESTIVAL ET LE TOURISME

Avignon est au cœur d'une région touristique, à proximité de la côte méditerranéenne et sur les grands chemins des vacances. Le Festival connaîtrait-il la même affluence s'il était en dehors de tout cela ? Dans quelle mesure bénéficie-t-il de la période dans laquelle il a lieu, et de la situation géographique d'Avignon ? Dans quelle mesure est-il un facteur d'attraction ?

1. — *La situation des spectateurs au moment du Festival*

Les deux tiers des spectateurs sont en déplacement hors de leur domicile.

TABLEAU 37

<u>Touristes de passage</u>	17 %
— au départ en vacances	12 %
— de retour de vacances	5 %
<u>Touristes en séjour</u>	50 %
— à Avignon	28 %
— dans la région	22 %
<u>Résidents</u>	27 %
— d'Avignon	10 %
— de la région (en aller-retour)	17 %
Sans réponse	6 %

Viennent au Festival en aller-retour essentiellement les plus de trente ans, les employés et les cadres moyens, ainsi que tous les non-salariés (à l'exception des étudiants qui répugnent à ce système).

En séjour dans la région, on retrouve surtout des cadres supérieurs et les spectateurs sans profession.

Enfin, séjournent plus particulièrement à Avignon les enseignants et surtout les étudiants, et d'une façon générale, les vingt-vingt-neuf ans. Ces observations correspondent à l'importance de la population universitaire dans les organismes d'accueil.

Les jeunes sont également les plus mobiles, soit à l'aller, soit au retour de leurs vacances.

A. — *Les touristes de passage (17 %)*

a) *Sur la route des vacances*

Où vont les spectateurs qui, sur le chemin du départ en vacances, surtout au mois de juillet, font étape à Avignon ? Les lieux de destination sont très divers et ne dessinent aucun itinéraire dominant, sauf peut-être en direction des bords de la Méditerranée.

TABLEAU 38

Où vont les vacanciers de passage au Festival (12 %)

En Italie	1 %
En Yougoslavie, Grèce, Roumanie, Bulgarie	1 %
En Espagne, Algérie, Tunisie et Maroc	1 %
Dans d'autres pays étrangers	1 %
Dans les régions méditerranéennes	3 %
Dans d'autres régions de France	3 %
Sans réponse	2 %

b) *Au retour des vacances*

L'arrêt au retour, moins fréquent, se produit surtout en août, les lieux de provenance indiquant en sens inverse des itinéraires semblables aux précédents.

TABLEAU 39

D'où viennent les vacanciers de passage au Festival (5 %)

D'Italie	0,2 %
De Yougoslavie, Grèce, Roumanie, Bulgarie	0,1 %
D'Espagne, Algérie, Tunisie, Maroc	1 %
D'autres pays étrangers	0,2 %
Des régions méditerranéennes	2 %
D'autres régions de France	1 %
Sans réponse	0,5 %

B. — *Les touristes en séjour*

Les vacanciers sédentaires forment la moitié des spectateurs. 28 % de ces derniers séjournent à Avignon, surtout en juillet, 22 % dans la région surtout en août, en particulier dans les localités les plus proches.

TABLEAU 40

Où sont les spectateurs en séjour dans la région (22 %)

Dans le Vaucluse	6 %
Dans les Bouches-du-Rhône	5 %
Dans le Gard	4 %
Dans la Drôme	1 %
Dans l'Ardèche	1 %
Dans le Var	0,5%
Dans les Basses-Alpes	0,5%
Dans d'autres départements	1 %
Sans réponse	3 %

2. — La décision concernant la venue au Festival

Le Festival est-il le facteur d'attraction principal ou accessoire pour ceux qui n'habitent pas Avignon et sa région ? Les décisions brusques, de dernière minute, sont rares ; la majorité a décidé à l'avance. La venue au Festival ne dépend donc pas de l'inspiration subite, mais d'une conduite délibérée, réfléchie.

TABLEAU 41

La décision des touristes

Décision prise à l'avance	64 %
Décision brusque, de dernière minute	8 %
Sans réponse	1 %

Les professions libérales et les cadres ont une forte tendance à l'improvisation, alors qu'au contraire, les enseignants se décident à l'avance.

Mais est-ce le Festival qui incite les touristes à passer par Avignon ou à séjourner à proximité, ou bien est-ce leur passage ou leur séjour dans les parages qui occasionne leur venue au Festival ? Celui-ci est-il la cause ou la conséquence du séjour ?

Seule, l'enquête de 1964 permettait de répondre à cette question. (Pas de distinction entre touristes de passage et touristes en séjour).

TABLEAU 42

*Le Festival comme facteur d'attraction touristique
(enquête 1964 - sur 734 touristes)*

Attirés principalement par le Festival	75 %
Attirés accessoirement par le Festival	15 %
Non attirés par le Festival	10 %

L'influence du Festival sur le plan touristique est donc considérable, puisque les trois-quarts des spectateurs venus de l'extérieur s'arrêtent ou séjournent à Avignon et dans la région, principalement à cause de lui.

3. — *Lieu et mode d'hébergement*

Quelle est la formule de séjour employée ? L'hébergement collectif dont nous avons vu l'importance, concerne environ le quart des spectateurs.

TABLEAU 43

Les modalités du séjour (73 %)

<u>Lieu d'hébergement</u>	
A Avignon même	39 %
Dans la région	26 %
Sans réponse	8 %
<u>Mode d'hébergement</u>	
Centre du Festival	19 %
Autres hébergements collectifs	4 %
Hôtels	10 %
Camping	10 %
Chez des parents ou amis	12 %
Sans réponse	18 % (1)

Aucune surprise en ce qui concerne l'hébergement.

Les hôtels sont fréquentés en majorité par les plus de trente ans (les jeunes délaissant cette formule), et les spectateurs les plus aisés : industriels ou commerçants, cadres supérieurs et membres des professions libérales.

Les jeunes (20-29 ans), étudiants et, dans une moindre mesure enseignants, vont de préférence dans les Centres du Festival où ils sont, de très loin, les plus nombreux : 85 % des hôtes des Centres sont étudiants (52 %) et enseignants (33 %).

Les autres hébergements collectifs accueillent particulièrement les moins de vingt ans, des étudiants et surtout des ouvriers.

Profitent surtout de l'hospitalité de parents et d'amis les cadres supérieurs et moyens.

Le camping est la formule préférée des ouvriers comme des agents techniques.

Les spectateurs du Sud-Est, en règle générale, vont davantage à l'hôtel ou chez des parents et amis que dans les Centres.

Quant aux lieux de séjour : Avignon ou région, les variations significatives, sont en liaison avec les observations précédentes, et sont identiques à celles que nous avons déjà faites pour les spectateurs touristes sédentaires (2). Cadres supérieurs, industriels et membres des professions libérales ont tendance à se disperser autour d'Avignon, alors qu'étudiants et enseignants logent plus massivement dans la ville.

(1) Le pourcentage élevé de non-réponses est dû à une erreur dans l'impression du questionnaire. La deuxième question ne devait concerner que les personnes hébergées à Avignon. Beaucoup ne l'ont pas comprise, se sont trompés, ont mal répondu. Il a fallu tenir compte de toutes les réponses, sans distinction de lieu, mais la proportion de sans-réponses est anormale.

(2) Cf. V-1, p. 161.

VI. — LES FLUCTUATIONS DU PUBLIC

Jusqu'ici, nous avons observé des variations dans les attitudes du public, mais nous avons considéré le Festival dans son ensemble, comme un tout.

Or, ce Festival est très étendu ; il comporte neuf spectacles différents : théâtre et danse, s'échelonnant sur deux mois, pendant une trentaine de jours, dans deux lieux scéniques. On peut se demander si ces différents facteurs, qui ont d'ailleurs commandé l'échantillonnage pour la distribution des questionnaires, n'entraînent pas de changements au sein du public.

1. — *Selon les spectacles*

Tous les spectateurs n'allant pas voir tous les spectacles, la question se posait : vont-ils indifféremment à n'importe quelle représentation ou exercent-ils un choix ? Or, des variations statistiquement significatives montrent que la composition du public change, non seulement d'un genre de spectacle à un autre, des ballets aux pièces de théâtre, ce qu'on devinait confusément, mais aussi d'un spectacle à l'autre.

Les ballets, en général, sont relativement délaissés par les enseignants et les étudiants, et *Roméo et Juliette* davantage que *Messe pour le temps présent*.

Roméo et Juliette, qui est le spectacle le plus discriminant, a un public très spécifique : il attire en plus grand nombre tous ceux dont la scolarité s'est achevée avant la vingtième année, davantage ceux qui ont les professions les moins élevées dans la hiérarchie (ouvriers et agents techniques, employés et cadres moyens, ainsi que les sans profession et les retraités), les spectateurs les plus âgés (plus de quarante ans), les habitants de la région, les moins assidus (qui ne vont qu'à un ou deux spectacles), ceux qui n'ont pas décidé à l'avance de venir au Festival, et ceux qui ne vont jamais au théâtre pendant l'année.

C'est ainsi que ce ballet, pour lequel se produisent des variations très significatives, continues et convergentes, qu'on ne retrouve nulle part ailleurs, peut être considéré comme le spectacle le plus populaire.

Messe pour le temps présent, au contraire, exerce une plus grande attraction sur les plus scolarisés, sur les artistes, et dans une moindre mesure, les cadres supérieurs et les employés, les personnes d'âge mûr (40-49 ans) et les spectateurs moyennement assidus.

En ce qui concerne les pièces de théâtre, les trois spectacles les plus discriminants sont les trois pièces jouées au Cloître des Carmes par le Centre Dramatique National du Sud-Est : *Silence ! l'arbre remue encore*, *La Baye* et *Le Métro Fantôme*. Leur public présente par rapport à l'ensemble des différences importantes.

C'est ainsi qu'à ces représentations, on observe une présence accrue des plus instruits (ceux qui ont prolongé leurs études au-delà de vingt

ans), des enseignants et des étudiants, et du groupe des 20-29 ans. Le succès de ces spectacles décroît avec l'âge, et ils ne plaisent pas aux plus jeunes. Ils attirent davantage les fervents de théâtre, les spectateurs en séjour à Avignon (qui sont sans doute venus spécialement pour le Festival), ceux dont la décision a été réfléchie, et le public très assidu (pour *Silence...* les spectateurs assistant à cinq spectacles et plus sont proportionnellement beaucoup plus nombreux : pour *La Baye*, ce sont ceux qui assistent à huit spectacles).

Ce public du Cloître des Carmes est point par point exactement à l'opposé de celui de *Roméo et Juliette*. On voit là se différencier le public « populaire » du public des pièces d'avant-garde, plus intellectuel. La ségrégation est probablement due au niveau d'instruction qui conditionne tous les autres facteurs de variation.

Le public des autres pièces ne présentait pas de variation significative, excepté pour *Médée* dont la référence classique a attiré beaucoup d'étudiants de moins de vingt ans, probablement lycéens, et en général les niveaux scolaires les plus élevés.

2. — Selon le mois

Le Festival s'étendant maintenant sur deux mois, deuxième quinzaine de juillet et première quinzaine d'août, on pouvait se demander si le public variait d'un mois à l'autre.

Le mois de juillet attire davantage les jeunes spectateurs, les étudiants et les enseignants, les célibataires, c'est-à-dire les universitaires qui sont en vacances plus tôt que le reste de la population. Il attire aussi en plus grand nombre les habitués, les plus assidus (5, 8, 9 spectacles), ceux qui vont au Verger et ceux qui logent dans les Centres et à Avignon. L'habitude prise de venir à Avignon au mois de juillet est donc loin d'avoir disparu chez certains.

Par contre, au mois d'août, si les universitaires sont toujours les plus nombreux, on observe un accroissement de certaines catégories minoritaires : les moins instruits et les employés en particulier.

La prolongation du Festival pendant la première quinzaine d'août aurait donc entraîné un élargissement du public. Mais cette extension est-elle due au mois d'août ou à la danse ? Le mois de juillet était, dans la Cour d'Honneur, presque exclusivement consacré au théâtre (quinze pièces et deux ballets), alors que le mois d'août était celui de la danse (dix ballets et trois pièces) ; le théâtre étant roi au Cloître des Carmes pendant toute la durée du Festival.

Les observations relatives aux ballets correspondant à celles relatives au mois d'août, il est difficile de voir quel est le facteur déterminant de cet élargissement du public.

3. — *Selon le jour*

Sur un Festival s'étendant sur un mois, la répartition des spectateurs selon les jours de la semaine est significative de certains choix. C'est ainsi qu'une ségrégation dans le temps se dessine entre les spectateurs.

Il y a ceux qui viennent de préférence en début de semaine, les lundi, mardi, mercredi : étudiants, enseignants, artistes, et en général les plus assidus (les spectateurs qui vont à plus de cinq spectacles), dont la présence s'atténue en fin de semaine.

A partir du jeudi, prennent la relève les spectateurs les moins instruits, les adultes, les ouvriers, employés, cadres moyens, patrons du commerce et de l'industrie, et dans l'ensemble les moins assidus. Ce seraient ceux pour qui le théâtre est un événement exceptionnel, une fête réservée à la fin de la semaine, et pour qui l'habitude persiste même pendant les vacances ; peut-être y a-t-il aussi ceux qui travaillent encore à cette période, c'est-à-dire la grande majorité des Avignonnais et de ceux qui viennent en aller-retour, voire même pour un week-end.

Peut-on cerner les grandes caractéristiques du public du dimanche ? Quelques variations convergentes le permettent d'une façon approximative, car il se différencie du public des autres jours.

Le spectateur du dimanche est un néophyte (58 % viennent pour la première fois), il est peu assidu (40 % ne vont qu'à un spectacle, 9 % seulement à plus de quatre), et ne va pas au Verger (84 % n'y vont pas) : il est plus fréquemment ouvrier ou commerçant, et sa décision d'assister au Festival est brusque. S'il n'habite pas la région, il y est plus facilement en séjour qu'à Avignon, et est hébergé de préférence chez des parents ou des amis.

VII. — LE PUBLIC LOCAL

Parmi les spectateurs du Sud-Est dont nous avons pu observer, au fur et à mesure, les grandes caractéristiques, il nous intéressait d'isoler le public proprement local, celui des habitants d'Avignon et de la région venant en aller-retour ; ils forment 27 % du public total et 58 % de celui du Sud-Est.

Nous n'avons pu le cerner que pour quelques éléments : âge, situation de famille, profession, niveau de scolarité...

1. — *L'âge*

Même si les jeunes (20-29 ans) sont toujours les plus nombreux, on observe un accroissement de la représentation des autres groupes d'âge : les plus de quarante ans chez les Avignonnais, et les plus de trente ans chez les régionaux, par rapport au public total.

TABLEAU 44
L'âge du public local

AGE	AVIGNONNAIS		REGIONAUX		Ensemble du public
	Nbre	%	Nbre	%	
Moins 20 ans ..	113	18 %	119	12 %	17 %
20-29 ans	225	36 %	371	37 %	47 %
30-39 ans	95	15 %	239	24 %	17 %
40-49 ans	92	15 %	151	15 %	10 %
50-59 ans	55	9 %	91	9 %	5 %
60 ans et plus ..	39	6 %	29	3 %	3 %

2. — *La situation de famille*

Le nombre de mariés et de célibataires s'équilibre chez les Avignonnais, alors que chez les régionaux les spectateurs mariés sont plus nombreux :

	Avignonnais	Régionaux	Ensemble du public
Mariés	48 %	53 %	39 %
Célibataires	50 %	44 %	59 %
Sans réponse	2 %	3 %	2 %

3. — *La profession*

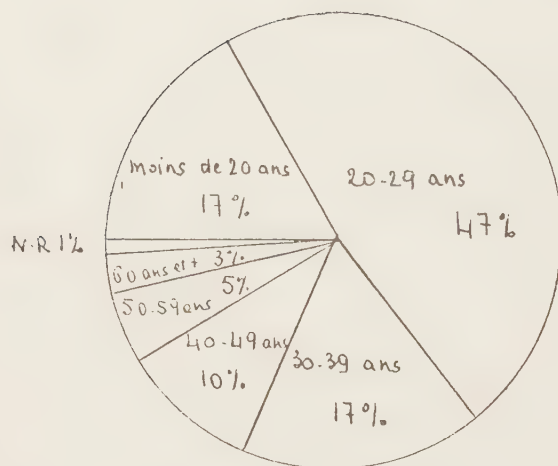
Chez les Avignonnais comme chez les régionaux, on retrouve une sous-représentation par rapport à l'ensemble du public de certaines catégories professionnelles, les enseignants, les artistes et les étudiants, même si là encore, ces derniers sont les plus nombreux.

Par contre les employés et les cadres moyens, les sans profession et les retraités y sont plus nombreux qu'ailleurs. Quant aux ouvriers et aux cadres supérieurs, ils viennent surtout d'Avignon, et les commerçants et exploitants agricoles de la région.

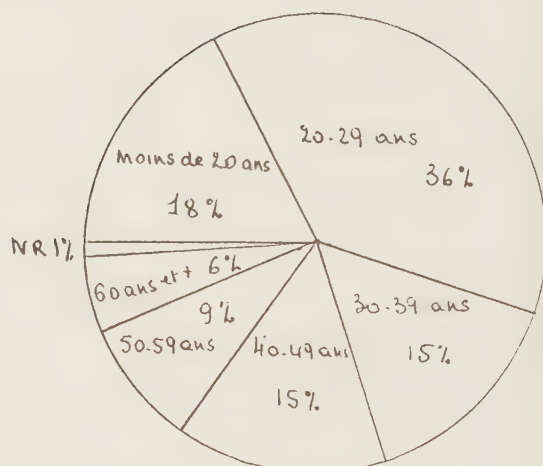
TABLEAU 45
Composition du public local selon la profession

SALARIES	Avignonnais	Régionaux	Ensemble du public
Ouvriers	2 %	1 %	1 %
Agents techniques	2 %	2 %	2 %
Employés	14 %	8 %	7 %
Cadres moyens	13 %	10 %	7 %
Cadres supérieurs	8 %	6 %	5 %
Enseignants	11 %	19 %	23 %
Artistes	0 %	1 %	2 %
NON SALARIES			
Commerçants	2 %	4 %	2 %
Professions libérales	5 %	6 %	5 %
Exploitants agricoles	1 %	4 %	1 %
Etudiants	27 %	23 %	35 %
Sans profession	9 %	11 %	6 %
Retraités	2 %	2 %	1 %

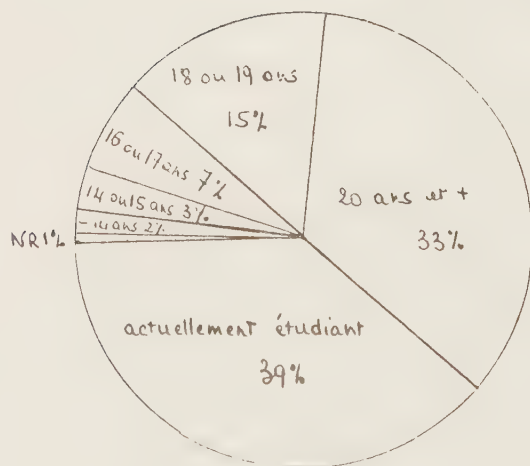
Figure XII

I - AGE

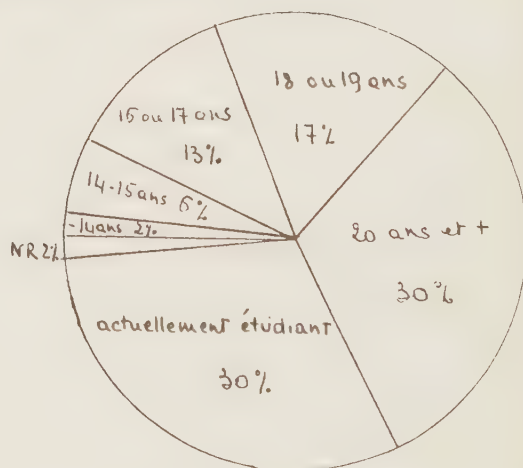
Ensemble du public



Avignonnais

II - AGE DE FIN D'ETUDES

Ensemble du public



Avignonnais

4. — *Le niveau de scolarité*

Les moins instruits sont mieux représentés dans le public local que dans l'ensemble du public, et encore plus chez les spectateurs des environs que chez les Avignonnais.

TABLEAU 46

Le niveau de scolarité du public local

AGE DE FIN D'ETUDES	Avignonnais	Régionaux	Ensemble du public
Moins de 14 ans	2 %	3 %	2 %
14-15 ans	6 %	4 %	3 %
16-17 ans	13 %	8 %	7 %
18-19 ans	17 %	18 %	15 %
20 ans et plus	30 %	38 %	33 %
Actuellement étudiants	30 %	26 %	39 %

5. — *Fréquentation des spectacles*

Peu de différences avec le public dans son ensemble, en ce qui concerne les pièces jouées dans la Cour d'Honneur ; on trouve toujours à peu près le même pourcentage d'Avignonnais parmi les spectateurs de chacune de ces pièces.

La discrimination se fait pour les ballets et les spectacles du Cloître. Le quart des spectateurs avignonnais interrogés (24 %) ont vu *Roméo et Juliette* (16 % des spectateurs de *Roméo...* étaient avignonnais). (1)

Par contre, les autochtones ont moins assisté à la *Messe pour le temps présent* et sont moins allés au Cloître : 6 % seulement des spectateurs de *Silence ! l'arbre remue encore* étaient avignonnais, et 7 % des spectateurs de *Messe...* et de *La Baye*.

Dans cette faible fréquentation du Cloître, peut-être faut-il voir la conséquence du système de location. En effet, les Avignonnais auraient tendance à louer leurs places au dernier moment : leur imprévoyance les prive de certains spectacles pour lesquels les locations sont closes plusieurs jours avant la représentation.

Le public local semble donc un peu plus « populaire », tout au moins plus équilibré que celui des touristes, ce qui confirme les observations faites au fur et à mesure pour le public du Sud-Est : la population jeune, universitaire et intellectuelle y est moins prédominante.

(1) Il ne faut pas oublier que *Roméo et Juliette* avait été joué en représentation spéciale, réservée aux membres des collectivités et des associations culturelles locales.

L'extension du Festival à d'autres couches de population semble donc plus aisée à proximité d'Avignon qu'au-delà. Un effort reste à faire pour accroître ce public local ; mais là encore, on voit le danger d'un festival qui ne serait que d'avant-garde : il risquerait dans un proche avenir de se couper complètement des indigènes.

VIII. — LE PUBLIC DU VERGER

Le Verger n'attire pas tout le public du Festival, mais seulement une fraction, un tiers environ :

Parmi les spectateurs du Festival :

- 35 % participent au Verger,
- 62 % n'y participent pas,
- 3 % n'ont pas répondu.

Les auditeurs les plus nombreux sont : les jeunes (43 % des 20-29 ans représentent 57 % des participants), la population universitaire (enseignants et étudiants, 72 %), alors que toutes les autres catégories professionnelles font preuve de moins d'empressement.

Les spectateurs de *Silence ! l'arbre remue encore*, *La Baye* et *Le Métro Fantôme* suivent assidûment ces activités (respectivement 58 %, 62 % et 46 %) alors que les spectateurs de Bèjart les délaissent (13 % seulement du public de *Roméo et Juliette* et 23 % de celui de *Messe pour le temps présent*).

Un sondage que nous avons effectué par questionnaire en 1966, dans le Verger, au cours de trois manifestations différentes (1), donnait les mêmes résultats que l'enquête de J. Larrue, malgré le bouleversement des activités du Verger survenu en 1967 ; il apportait aussi d'autres renseignements.

Le pourcentage élevé de questionnaires rendus (1.558 pour 2.280 spectateurs, soit 68 %) (2) est déjà significatif d'un public.

Quels sont les résultats de ce sondage portant sur 1.468 personnes. Plusieurs aspects vont retenir notre attention, en particulier ceux qui différencient ce public de celui des représentations.

1. — L'origine géographique

La répartition s'effectue ainsi :

— Résidents habitant Avignon	10 %	}	16 %
— Résidents habitant la région	6 %		
— Touristes			84 %

(1) Dialogue avec R. Planchon, Conférence de J. Dasté et Récital de guitare de Manitas de Plata.

(2) 83 % de réponses le premier jour, 58 % les deux autres. Beaucoup de personnes ayant déjà répondu une fois, n'ont pas remis le questionnaire, les autres l'ont accompagné d'un signe distinctif.

La proportion d'Avignonnais aux manifestations du Verger est la même qu'aux représentations. Par contre, les régionaux y sont très peu nombreux, ce qui s'explique par l'horaire : s'ils peuvent se libérer pour la soirée, il leur est difficile, en auraient-ils envie, de venir à Avignon à 17 h. 30.

2. — *L'âge*

74 % des spectateurs ont moins de trente ans, contre 64 % pour les soirées : le public du Verger est donc encore plus jeune que celui des représentations, essentiellement à cause des touristes : alors que les Avignonnais de tous âges sont représentés (53 % seulement ont moins de trente ans).

TABEAU 47

Composition du public du Verger selon l'âge

AGE	Résidents (240)	Touristes (1.228)	Ensemble (1.468)
Moins de 20 ans	14 %	17 %	17 %
20-29 ans	39 %	61 %	57 %
30-39 ans	18 %	11 %	12 %
40-49 ans	13 %	6 %	7 %
50-59 ans	6 %	3 %	4 %
60 ans et plus	9 %	2 %	3 %
Imprécis	1 %	—	—

3. — *La profession*

Les principales catégories professionnelles sont représentées, à l'exception pratiquement des agriculteurs (une seule personne), mais de façon très inégale. La clientèle universitaire est encore plus nombreuse (73 %) qu'aux représentations (58 %), les autres catégories sont faiblement représentées, à l'exclusion des artistes qui sont plus nombreux que la moyenne.

TABEAU 48

Composition du public du Verger selon la profession

Enseignants	28 %
Etudiants et élèves	45 %
Cadres supérieurs	4 %
Cadres moyens, fonctionnaires, commerçants	3 %
Employés, petits fonctionnaires	5 %
Ouvriers et agents techniques	2 %
Autres catégories dont artistes	7 %
Retraités, sans profession	5 %
Imprécis	1 %

4. — *L'assistance au Verger,
signe d'intense participation au Festival*

61 % des spectateurs du Verger assistent à plus de quatre représentations du Festival, contre 45 % seulement des spectateurs des soirées.

La durée du séjour des participants est aussi très élevée : Sur 1.228 touristes restent

— de 1 à 5 jours	18 %
— de 6 à 10 jours	39 %
— de 11 à 15 jours	22 %
— plus de 15 jours	19 %

Ce Verger s'adressait donc à la partie la plus jeune et la plus intellectuelle du Festival, à ceux qui ont le plus de loisirs et aux plus assidus. L'assistance à ces manifestations qui étaient un prolongement aux spectacles était le signe d'une profonde participation au Festival, et il est regrettable qu'elles aient été supprimées.

IX. — L'ATTITUDE DU PUBLIC

Ici, il s'agit d'une évolution qui s'est dessinée à Avignon, et qu'aucun questionnaire ne peut mettre en évidence.

« Jusqu'en 1961-1962, après le premier des trois coups, un silence s'établissait. La fin de la représentation était saluée d'applaudissements normaux. Après cette date, le silence s'établissait encore dès le début, mais une certaine détérioration se manifestait à la fin du spectacle : une symphonie d'applaudissements était suivie d'ovations que nous n'apprécions pas ». (J. Vilar)

Après avoir souligné, à de nombreuses reprises, cet enthousiasme, on a beaucoup reproché aux foules du Festival cette inconditionnalité : applaudissements scandés, ovations systématiques, à Avignon comme à Chaillot. On avait l'impression que tout esprit critique était banni chez les spectateurs, et on a souvent mis cette attitude au passif du T.N.P.

Pour certains, ces applaudissements auraient été télécommandés par des arrières-pensées politiques, seraient le résultat d'un endoctrinement : on a parlé de « cohortes disciplinées » conduites aux spectacles.

On a souvent mis en avant l'influence de l'accueil organisé : heureux d'être ensemble, en vacances, de visiter une belle région, les centaines de jeunes gens accueillis par la Ville à des conditions très avantageuses, pour assister au Festival, réuniraient tous les éléments propices à cet enthousiasme collectif et systématique. « Trop jeunes » pour pouvoir juger le théâtre qu'on leur offre, ils seraient déjà mis en condition dans la journée, au cours des différentes activités par les « doctrinaires » que sont Vilar, ses collaborateurs et les hommes de théâtre invités en général.

Or, si à Avignon le temps relativement court du Festival et les œuvres présentées ne permettaient pas l'échec de certaines pièces, tout au moins en ce qui concerne la fréquentation, il ne faut pas oublier que

le T.N.P. en a subi de cuisants à Paris : *Nucléa*, et autres tentatives de théâtre contemporain comme *Les Bâtisseurs d'Empire* de Boris Vian. Le public n'était donc pas toujours « aux ordres ».

Depuis quelques années, l'attitude du public a changé. Il n'est plus conquis à l'avance, il manifeste sa joie mais aussi sa réprobation : il a sifflé lorsqu'il n'entendait pas ou n'aimait pas. L'enthousiasme est moins grand.

Le silencieux recueillement qui accompagnait toutes les représentations a disparu ; une sorte de tohu-bohu règne au début de chaque spectacle, dû en partie à des défauts d'organisation. Depuis deux ans, on ne respecte plus l'horaire draconien, et la politique intransigeante appliquée aux retardataires (fermeture des portes au début du spectacle, et entrée des retardataires au premier noir) ; le défaut d'acoustique invite les spectateurs des derniers rangs à se précipiter sur les plus basses marches, une fois le spectacle commencé, dans un bruit de galopades et de sièges bousculés ; la première scène est souvent ainsi perturbée, au détriment de tous.

Et paradoxalement, c'est maintenant, à l'augmentation du nombre de jeunes « organisés », qu'on attribue le manque d'enthousiasme. Le succès du Festival serait celui d'une entreprise qui vit sur son roulement, sur son prestige ; c'est un succès de distribution de masse : la communication directe des premières années ne peut plus exister.

Ces jeunes, à qui la légende du Festival ne dit rien, pour qui Vilar ne représente plus que l'organisateur du Festival, parce qu'il n'a pas fait de mise en scène depuis longtemps, entendent manifester leur opinion. Ils savent écrire dans le journal ronéotypé des Centres de Jeunes, en 1966, leur déception après un dialogue avec Jean Vilar au Verger. La « contestation » était entrée au Festival d'Avignon bien avant 1968.

Il semble que ces jeunes gens, auxquels on a reproché une admiration béate et inconditionnelle, aient au contraire la maturité théâtrale que n'avaient pas beaucoup de leurs aînés.

*
* *

Certaines ambitions de Vilar sont donc réalisées ⁽¹⁾ : il attiré en grand nombre les provinciaux et les jeunes. Quant aux « masses populaires », on sait quelles sont les limites auxquelles se heurtent ceux qui cherchent à les conquérir ; le Festival n'a pas échappé à ces difficultés. Il s'adresse plus, en définitive, à l'intelligentsia qu'au peuple. Le niveau de culture est déterminant ; son absence est un des obstacles majeurs à la fréquentation, et le plus souvent insurmontable : ceux qui ont essayé de nier cette importance se sont tout de même heurtés à ce phénomène.

Mais si le Festival n'a pas touché les masses ouvrières et paysannes, on peut dire qu'il a élargi le public théâtral à toutes les autres classes de la société qui n'avaient pas l'habitude d'aller au théâtre, en particulier aux employés.

(1) Cf. p. 87-88.

Lorsqu'un théâtre a conquis un public, le danger est que ce dernier ne fasse ensuite pression sur lui, pour qu'il fige son répertoire et son esthétique : car les spectateurs n'aiment pas tellement changer leurs habitudes, et préfèrent des spectacles sans surprise.

C'était un peu le cas du Festival ; le nouveau public qu'il avait acquis en vingt ans, faisait preuve à son tour d'un certain conservatisme, d'une tendance à la routine.

Or, nous avons vu, au cours de ce chapitre, qu'il n'y avait pas un public, mais des publics, avec des comportements, des attitudes et des motivations différentes. Tous les spectacles ne peuvent s'adresser indifféremment à chacun ; il faut tenir compte de chacun, de ses goûts et de ses désirs.

Si certains sont prêts à accéder à des formes de théâtre plus difficiles, d'autres, plus récemment venus à cette forme d'art, ne le peuvent immédiatement ; il n'est pas permis de condamner les premiers à voir éternellement la même chose, ni de décourager les seconds.

« Il faut *des* théâtres, *des* répertoires, *des* mises en scène, *des* animateurs ; et que chacun ne répète pas, ni ne démarque les autres. A chacun son public, mais avec des passages qui constituent des transitions, car la curiosité devrait venir aux uns de ce qui se propose aux autres. De la grande salie à la petite salle, la communication peu à peu s'établira. Et le public villageois des Tréteaux souhaitera, à un moment donné, prendre le car qui l'amènera à la ville où la troupe principale présente les œuvres moins accessibles, qui l'ont déconcerté quand on les lui a présentées trop tôt ». (R. Temkine)

C'est pourquoi, la modification de la structure du Festival et son élargissement étaient une nécessité : multiplication des troupes, nouveaux lieux scéniques plus petits, à côté de la grande Cour. Un festival qui se veut populaire doit essayer de maintenir cela.

C'est ainsi que *Roméo et Juliette* plus accessible à tous les niveaux, a attiré au Festival un public nouveau, alors que les spectacles donnés au Cloître des Carmes ont satisfait la curiosité artistique des plus intellectuels.

On entr'aperçoit dans cette étude du public les choix qui sont à faire dorénavant, et on peut deviner, lors de l'adoption d'une politique, quelles en seront les conséquences.

TROISIÈME PARTIE

LE FESTIVAL ET LA CITÉ

Les Avignonnais ne forment qu'un faible pourcentage (10 %) du public du Festival. Est-ce à dire que celui-ci est un phénomène « plaqué » sur la ville, sans interférence avec elle, comme le laisseraient supposer ces chiffres, et un rapide coup d'œil sur la cité, envahie par les touristes pendant les mois de juillet-août, alors que les indigènes sont partis en vacances ou vaquent à leurs occupations dans leur quartier, sans se soucier de l'effervescence inhabituelle autour des différents lieux scéniques et des centres d'hébergement.

Nombreux sont ceux qui ne se sentent pas concernés par le Festival. Et pourtant, cette manifestation nationale, et même internationale, est aussi un phénomène local intéressant la Ville.

60 % des Avignonnais sont allés, une fois au moins, au Festival ⁽¹⁾. Ce qui paraît une proportion importante, malgré l'absence de comparaison avec l'enracinement dans une population, de manifestations du même genre.

Le rythme de fréquentation semble confirmer ces résultats :

- 26 %, c'est-à-dire le quart de la population, fréquentent le Festival régulièrement,
- 20 % irrégulièrement,
- 11 % rarement.

Enfin, la majorité des spectateurs (80 %) peuvent citer le titre de la dernière pièce qu'ils y ont vue, ce qui est encore plus remarquable, car cette proportion n'est pas atteinte habituellement, en pareille circonstance, lorsque les sujets sont invités à désigner le dernier film ou la dernière pièce qu'ils ont vus.

Il semble donc qu'il existe d'assez bonnes relations entre le Festival et les autochtones. Mais comment ces relations se sont-elles établies ? Y a-t-il une interpénétration du Festival et de la Cité, en dehors de la participation aux spectacles ?

(1) Résultats de l'enquête sur les comportements et attitudes culturels, effectuée auprès d'un échantillon représentatif de l'ensemble de la population avignonnaise, sous la direction de Mlle Janine Larrue (C.N.R.S.).

Dans le passé, le Festival d'Avignon n'était pas tout-à-fait celui des Avignonnais, mais on tend à ce que cela soit de moins en moins vrai d'année en année.

Tout d'abord, la Ville a été appelée à participer davantage à sa préparation et à son développement. La cité est alors devenue véritablement un élément moteur du Festival. Cette participation de la Ville a subi une évolution depuis 1947, à travers les trois régimes juridiques qui se sont succédé ; c'est ce que nous étudierons d'abord.

Mais le Festival a aussi une grande influence sur la vie de la cité : une manifestation culturelle d'une telle ampleur, attirant pendant tout un mois, dans une ville de province de moins de cent mille habitants, un si grand nombre de touristes, pour des activités nombreuses et diversifiées, n'est pas sans conséquences sur la vie de cette ville. Quelles sont les conséquences immédiates, culturelles et économiques ? L'influence du Festival se répercute-t-elle sur le reste de l'année ? C'est ce que nous verrons dans le deuxième chapitre.

CHAPITRE I

LA CITÉ, ÉLÉMENT MOTEUR DU FESTIVAL

Le Festival, créé par la Municipalité d'Avignon au lendemain de la guerre, est resté un phénomène local quant à son financement. Si l'Etat, en effet, apporta son soutien les premières années à cette manifestation par des subventions, il s'en désintéressa vite, et la Ville resta seule à assumer pratiquement tout le financement, aidée par le Conseil Général.

En ce qui concerne l'organisation, le Festival a connu successivement trois régimes juridiques différents : association de 1901, concession et régie.

A travers ces trois régimes, nous allons essayer de voir comment le Festival a pu se perpétuer, malgré les difficultés et les crises de toutes sortes qu'il a traversées, en quoi chacun de ces statuts établissait des liens plus ou moins étroits avec la Ville, et quels ont été les rapports du Festival avec les Avignonnais.

Examinons d'abord le rôle de l'Etat et du Conseil Général.

a) Participation de l'Etat

Elle n'a pas toujours été négligeable. Les premières années, les subventions de l'Etat (Ministère des Beaux-Arts : Arts et Lettres, et Commissariat Général au tourisme) contribuèrent pour une bonne part au démarrage du Festival.

Cette aide s'inscrivait dans la tentative de décentralisation théâtrale, fortement soutenue par la Direction des Arts et Lettres (M. Pierre Bourdan, Mlle Jeanne Laurent...).

Participation de l'Etat au financement du Festival :

1948	900.000 F.	26 %	des subventions
1950	1.350.000 F.	22 %	»
1951	950.000 F.	27 %	»
1953	1.500.000 F.	37 %	»

L'Etat accorda ainsi son soutien financier à tous les festivals ; mais leur nombre ayant au moins doublé de 1956 à 1960, il a supprimé toutes les subventions depuis 1964, y compris à Avignon où elle était devenue insignifiante (25.000 francs en 1963).

L'Etat n'accorde plus depuis aucune subvention de fonctionnement. En 1967 seulement, le Ministère des Affaires Culturelles accorda 750.000 francs pour le financement des travaux d'aménagement et d'équipement de la Cour d'Honneur. (L'autre moitié du financement était assurée par un emprunt de dix ans consenti par la Caisse des Dépôts et Consignations à la Ville).

b) *Le Conseil Général du Vaucluse*

Il attribua au Festival une subvention dès la deuxième année, en 1948. D'un montant assez élevé, puisqu'elle était de 500.000 francs, soit 14 % des subventions totales, elle devait rester pratiquement identique jusqu'en 1954 (sauf 1949 où une subvention complémentaire fut accordée pour couvrir le déficit).

En 1958, la subvention n'ayant guère augmenté, la contribution départementale ne représentait plus que 8 % du financement du Festival, tout le reste étant assumé par la Ville. Le redressement amorcé en 1962-1963 (11 % et 10 %) se poursuivait en 1964, et ensuite, pour arriver à 27 % en 1966

TABLEAU 49

Subventions allouées au Festival d'Avignon par le Conseil Général

1948	500.000 F
1949	500.000
1950	800.000
1951	500.000
1952	500.000
1953	500.000
1954	500.000
1955 à 1957	
1958	700.000
1959	630.000
1960	6.300 NF
1961	6.300
1962	12.600
1963	12.600
1964	60.000
1965	60.000
1966	282.000 (132.000 F + 150.000 F)
1967	320.000

Alors que dans l'ensemble, les Conseils Généraux ne considèrent pas les besoins culturels comme impérieux et ne contribuent pas beaucoup à leur satisfaction, celui du Vaucluse se montre généreux envers le Festival. Est-ce dû au fait que M. Duffaut, Maire d'Avignon, fait partie de cette assemblée ?

On a pu voir dans le fait qu'aux Rencontres d'Avignon sur le développement culturel régional, en 1966, aucun conseiller général n'était présent, un signe de cette absence d'intérêt des assemblées départementales, pour la culture en général, et le théâtre en particulier. Cette absence avait d'ailleurs été déplorée par les participants. Le conseil général moyen serait moins sensibilisé dans l'ensemble que le conseil municipal moyen aux problèmes de la culture.

On explique le peu de cas que font d'ordinaire du théâtre les conseils généraux, par le fait que l'électorat rural ne voit pas l'intérêt de telles dépenses, et est susceptible même de se choquer d'une aide dont bénéficie la ville et pas le village.

Peut-être dans le cas du Festival, est-ce un peu différent, la région semblant profiter davantage de celui-ci que des théâtres municipaux, peut-être par le fait que les habitants du département viennent plus au Festival qu'ils ne viennent au Théâtre Municipal. Ensuite parce que, indirectement, les villages voisins et tout le département profitent de l'afflux de touristes pendant cette période.

Mais l'aide des départements aux Centres Dramatiques et aux Troupes permanentes de décentralisation par exemple, est très insuffisante, bien que ces troupes se déplacent parfois dans tout le département.

C'est ainsi que le Conseil Général de la Saône-et-Loire a donné 70.000 francs en 1966 pour le Théâtre de Bourgogne ; sa participation à l'effort culturel du Département est jugée active, surtout si on la compare à celle de la Côte-d'Or qui est de 25.000 francs et à celle de la Haute-Marne de... 1.000 francs seulement !

A Grenoble, le Département de l'Isère n'a versé en 1966 qu'une subvention de 30.000 francs à la Comédie des Alpes, et le Conseil Général de la Haute-Vienne 40.000 francs au Centre théâtral du Limousin. (1)

Quoi qu'il en soit, la participation du Conseil Général du Vaucluse au Festival apparaît importante, surtout si l'on considère le vœu de M^{me} Temkine : que les Conseils Généraux dégagent 200.000 à 300.000 francs dans leur budget, pour une action culturelle en général. Or, le Vaucluse a dépassé cette somme en 1967, rien que pour l'aide au Festival.

Et depuis 1966, il accorde une subvention pour les Rencontres Internationales (3.000 francs en 1966 et 1967).

(1) Cf. R. Temkine, *L'Entreprise Théâtre*, p. 277.

SECTION I

LE COMITÉ (1947-1953)

Lorsqu'en 1947, fut décidée entre la Municipalité d'Avignon, Jean Vilar et le C.E.A.I., l'organisation d'un cycle de représentations théâtrales, la Municipalité recommanda la constitution d'un comité de patronage qui deviendrait bénéficiaire de la subvention accordée, et assumerait la responsabilité de toute l'organisation, en accord avec le C.E.A.I. ⁽¹⁾

Ce comité était destiné aussi à assurer la pérennité de cette Semaine, en la maintenant à l'abri de tout changement de municipalité.

Dès le mois de juillet 1947, M. Charpier, premier adjoint, délégué aux Beaux-Arts, prenait les premiers contacts à l'effet de constituer ce patronage.

Il rappelait que toutes les manifestations culturelles ou autres, prévues pour l'année 1947 : exposition de peintures contemporaines, conférence sur la poésie par M. Georges Monnin, venue de MM. J. Vilar et R. Désormières, étaient dues à des initiatives privées (M^{me} Zervos, MM. J. Charpier et R. Girard), mais « s'étaient heurtées à des difficultés, dans la mesure où elles n'étaient que le fait de quelques bonnes volontés individuelles, sans appui suffisant, officiel ou non.

« Le résultat obtenu ne nous permet pas de laisser s'user de pareilles entreprises et doit nous encourager à les perpétuer dans l'avenir.

« La Municipalité actuelle d'Avignon a donné, dans la mesure du possible, toute latitude aux artistes et aux organisateurs, mais nous avons le devoir de prévoir toute éventualité.

« A cet effet, nous méditons de constituer, en dehors de toute emprise officielle (gouvernementale, départementale ou municipale), un Comité composé de personnalités parisiennes de la littérature, du théâtre, de la musique et des arts plastiques, et de personnalités avignonnaises.

« Ce Comité aurait pour prérogatives de décider, de favoriser et d'organiser pour Avignon, avec toute l'ampleur nécessaire, des manifestations artistiques dans tous les domaines et en toute opportunité ». ⁽²⁾

La réunion constitutive du Comité de la Semaine d'Avignon se tint le 31 juillet 1947 à la Mairie. A côté d'un Comité d'Honneur de personnalités des arts et des lettres ⁽¹⁾, est créé un Bureau composé d'Avignon-
nais (Président : Dr Fortuné Bec, secrétaire général : M. René Favier),

(1) Cf. 1^{ère} partie, chap. I, p. 18-19.

(2) Lettre adressée par M. Etienne Charpier à de nombreuses personnalités avignon-
naises, à l'effet de constituer le Comité de Patronage.

ainsi que deux commissions : Commission des Arts et Commission des Sports (la semaine devait débiter par une course motonautique sur le Rhône donnée au profit des sinistrés).

Le Comité était chargé, sur le plan avignonnais, de l'organisation matérielle de la Semaine : installation de la scène et de la salle avec l'aide de la Municipalité et du Génie, location, organisation des transports des artistes, logement, le tout en liaison constante avec le C.E.A.I.

L'année suivante, ce Comité prit une forme juridique officielle. L'association « Comité de la Semaine d'Art d'Avignon », régie par la loi du 1er juillet 1901, fut déclarée à la Préfecture de Vaucluse, le 28 juin 1948 (J.O., 7 juillet 1948).

Les statuts furent légèrement modifiés en février 1950, lorsque l'association prit le nom de « Festival d'Art Dramatique d'Avignon ».

Selon l'article II des statuts, l'association a pour objet :

- « de promouvoir et d'organiser un Festival d'Art Dramatique annuel »,
- « de contribuer sous toutes formes qu'elle jugera utiles, à toutes manifestations de l'art et du sport français ».

L'administration est confiée à un Comité de Direction de dix-huit membres, portés à vingt-quatre en février 1950. Celui-ci fut composé uniquement d'Avignonnais, malgré le désir de Jean Vilar, M^{me} d'Ornhelm et Mlle Elisabeth Prévost (administrateur) d'en faire partie ; la Municipalité s'était opposée à cette formule pour laisser une plus grande liberté au Comité vis-à-vis des « parisiens ».

Les premiers administrateurs furent les fondateurs, c'est-à-dire (art. 12) : M. Georges Amoyel, M^{me} Barre, Dr F. Bec, MM. Paul Chabas, Etienne Charpier, H. Chobaut, Me Cornu, Pierre Davoust, M^{me} Delaye, MM. Henri Duffaut, René Favier, Georges Laurent, M^{me} Lesbros, MM. Gaston Marcy, Dr Michel-Béchet, Noguès, Perrier, Dr Pons. Le Maire d'Avignon faisait, de droit, partie du Comité de Direction.

Bien que la situation n'ait jamais été très nette, d'où les difficultés, et que leurs rapports n'aient jamais été clairement établis pendant cette période, on peut dire pour simplifier que le Comité du Festival était la Direction, et Vilar, le directeur artistique mandaté par le Comité. Les mandataires de Jean Vilar étaient son administrateur et M^{me} d'Ornhelm représentant le Cercle d'Echanges Artistiques Internationaux.

J. Vilar et ses mandataires devaient donc réaliser, pour le compte du Comité, les représentations choisies d'un commun accord, grâce à un budget mis à leur disposition.

Dès le début, des frictions devaient se produire entre, d'une part le Comité, organisme qui recevait les subventions du Conseil Municipal et du Conseil Général, et qui, responsable devant ceux-ci, voulait avoir un

droit de regard sur leur utilisation et surtout boucler un budget d'une façon satisfaisante, et Jean Vilar et le C.E.A.I. d'autre part.

Eternel problème entre le créateur et celui qui détient les cordons de la bourse et qui doit équilibrer le budget, opération si difficile lorsqu'il s'agit d'activités artistiques.

Ces problèmes financiers se doublaient d'autres tiraillements au sujet du choix des pièces, de la propriété des costumes, du manque d'information, etc...

A différentes reprises, pour l'une ou l'autre de ces questions, parfois pour plusieurs, on fut au bord de la rupture.

I. — LES DIFFICULTES FINANCIERES

Elles furent les plus fréquentes ; elles étaient dues à plusieurs raisons : tout d'abord, à un manque de clarté dans l'organisation financière du Festival entre le Comité et Paris ; chaque année celle-ci était remise en cause.

D'autre part, la position du Comité était souvent difficile à cause du retard apporté au vote des subventions et à leur paiement. La subvention du Conseil Municipal, soumise à des contingences politiques locales, était remise en question chaque année en raison des changements de majorité. Or, comme elle était une des principales ressources du Festival, elle le conditionnait, et jusqu'à son vote, on ne savait si le Festival pourrait avoir lieu ou non, ce qui rendait sa préparation difficile, ni Vilar, ni le Comité ne pouvant s'engager de façon ferme.

Dans une première formule, le Comité finançait directement avec ses subventions et avait la responsabilité financière. Les accrochages furent nombreux : le projet de budget donnait lieu à de très longues discussions, les Avignonnais demandant de fortes compressions.

Comme la subvention municipale n'était votée que tard (le 16 juillet en 1948, la subvention départementale ne fut versée qu'en novembre), le C.E.A.I. avançait des fonds pour la préparation à Paris (costumes, etc...), une banque avignonnaise, la Banque Chaix, fit au Comité des avances sur les subventions en 1948 et 1949, les membres de celui-ci se portant garants solidairement de ces avances.

Malgré les bonnes volontés, d'autres points de frictions très nombreux apparaissaient, surtout au moment du règlement des comptes, chaque partie y apportant du retard, et des détails restant toujours à régler.

Les Avignonnais se plaignaient de ne jamais recevoir de réponses à leurs lettres et parlaient de « carence » de l'administration parisienne ; Paris reprochait aux Avignonnais « une certaine mauvaise foi » et « une force d'inertie » qui paralysait tout.

Dès 1949, et à la suite de nombreuses discussions, le Comité refusant de continuer à financer directement et à conserver la responsabilité, le

système du forfait fut envisagé. L'administration parisienne prendrait la responsabilité de tout, à condition que la totalité des subventions lui soit versée à date fixe.

Le Comité, de son côté, apporterait son aide « morale et matérielle » pour la bonne organisation des manifestations, sans aucun souci financier.

Mais, comme le versement des subventions était très irrégulier et jamais sûr, le projet échoua, d'autant que le Comité réclamait un pourcentage sur les recettes brutes, afin de pouvoir payer une secrétaire.

Il conserva donc la responsabilité financière, à la condition que les dépenses soient limitées à une certaine somme déterminée chaque année, non sans mal.

Mais il y avait toujours des dépassements et souvent un déficit lourd à digérer pour le Comité.

En 1947, ce déficit était de plus de 600.000 francs sur un budget d'un peu plus de trois millions. Une de ses causes était le nombre très élevé des invitations gratuites : pour 2.990 entrées payantes, il fut distribué 1.828 entrées gratuites contrôlées, soit 38 % des places. La Société des Auteurs s'en émut et qualifia le fait d'« anormal et sans précédent ». ⁽¹⁾ Les années suivantes, un frein fut mis à cette prodigalité, nécessaire dans une certaine mesure pour lancer l'entreprise, mais par trop excessive.

En 1948 et 1949, le solde était bénéficiaire et servit à résorber le déficit antérieur.

Pour le quatrième Festival, les résultats financiers furent catastrophiques : pour combler un trou de plus de deux millions (sur un budget de huit millions et demi), le Comité dut demander des subventions supplémentaires à la Ville, au Département et au Ministère de l'Education Nationale, qui accordèrent respectivement 1.700.000, 300.000 et 400.000 francs.

En 1951, le Festival enregistra un excédent de recettes de 500.000 francs, et en 1952 de près d'un million. Mais 1953 fut de nouveau largement déficitaire : plus de 1.000.000 F.

Ce n'est qu'en 1951 seulement, qu'un protocole relatif au financement du Festival est enfin signé par le Comité, Jean Vilar et le C.E.A.I... Le premier s'engageait à verser au Cercle et à Vilar une somme forfaitaire, avec laquelle ceux-ci devaient assumer la totalité des dépenses des chapitres du budget prévisionnel leur revenant, c'est-à-dire : cachets (artistes, techniciens, administrateurs), charges sociales, hébergement, costumes, transports, voyages préparatoires, secrétariat à Paris et une partie de l'installation de la scène. Si des virements de poste à poste à l'intérieur dudit budget étaient autorisés, l'administration parisienne ne devait réclamer aucune somme supplémentaire. Elle recevait directement en acompte sur cette somme, la subvention des Arts et Lettres et du Tourisme, et devait fournir au Comité les pièces justificatives de ses dépenses.

Quant à celui-ci, il avait à sa charge l'installation de la salle, les

(1) Lettre d 1 8 juillet 1948 à Jean Vilar.

locations (chaises, matériel électrique), l'organisation et le contrôle, billetterie, programmes, publicité, assurances et secrétariat à Avignon.

L'année suivante, le contrat fut conclu entre Jean Vilar « Directeur artistique du Festival d'Avignon et Directeur du T.N.P. » et le Président du Comité, suivant une formule semblable de financement.

Malgré ces contrats, la liquidation des comptes traînait toujours en longueur : discussion au sujet de la propriété des costumes et des manuscrits, sur les différents postes du budget, les dépenses imprévues, etc...

II. — LES DIFFICULTES MUNICIPALES

Comment le Festival a-t-il pu se perpétuer tout au long des premières années, malgré les nombreuses crises politiques et les changements incessants de municipalités, cinq en sept ans, plus deux délégations municipales.

La subvention était indispensable à la continuation du Festival, et à maintes reprises, Jean Vilar menaça de s'orienter ailleurs, si elle n'était pas votée : autres théâtres de plein air ou films aux conditions plus intéressantes.

1. — 1947 : *Municipalité PONS (communiste)* . .

C'est une Municipalité communiste, avec à sa tête le Docteur Pons, qui crée la Semaine d'Art d'Avignon. Celle-ci faisait partie du projet « de faire vivre Avignon et de lui assurer, par l'exploitation raisonnée de ses attraits, une prospérité plus grande... établir encore plus solidement son influence culturelle et artistique, alors qu'elle tendait à devenir la ville banale que traverse le touriste qui, après avoir jeté un coup d'œil superficiel sur le Palais des Papes et quelques monuments recommandés, s'en allait aussitôt vers d'autres côtes ».

Pour cela, « les spectacles prévus sont d'une qualité exceptionnelle, car nous n'entendons pas, pour atteindre le but que nous nous sommes assignés, en rester au déroulement habituel des festivités folkloriques, que coupent sans grande originalité des ouvrages classiques que l'on a l'occasion de revoir, au cours de la saison d'hiver, dans les théâtres où ils sont mieux à leur place ». (1)

Le Conseil Municipal, qui avait voté une première subvention de 300.000 F le 2 septembre 1947, fut obligé d'en voter une supplémentaire de 700.000 F le mois suivant, pour faire face aux échéances ; cela se fit sans grande difficulté.

2. — 1948 : *Municipalité ROUVIER (troisième force)*

Le vote de la subvention pour le deuxième Festival fut plus laborieux, en raison du changement de Municipalité et d'une crise politique.

Le Conseil Municipal élu en octobre 1947, à l'époque du tripartisme,

(1) E. Charpier, Séance du Conseil Municipal du 2 septembre 1947.

était composé de 11 R.P.F., 10 communistes et 14 autres conseillers (socialistes, M.R.P. et radicaux) qui, constituant la troisième force, et bien qu'en minorité, dirigeaient la Municipalité (2 socialistes, 2 radicaux, 2 M.R.P.).

La subvention demandée pour la Semaine d'Art est adoptée le 30 juin 1948 par le Conseil Municipal (la troisième force et les communistes qui considèrent la Semaine un peu comme leur enfant), malgré l'opposition farouche du groupe R.P.F. qui l'estime « exagérée », en raison du précédent de l'année 1947, au cours de laquelle il avait fallu combler le déficit.

Mais cette subvention devait être inscrite au budget supplémentaire ; or, à la même séance, les communistes et les R.P.F. refusent de voter ce budget qui est rejeté.

À la suite de quoi, une motion de défiance à l'égard du Maire, M. Rouvier (socialiste), présentée par les communistes, et votée par ceux-ci et les R.P.F., entraîne la démission de la Municipalité. Le Semaine d'Art, en même temps que la question des colonies de vacances, des réparations des bâtiments scolaires, est au centre des préoccupations pendant cette crise.

Chaque fraction agite cette question, d'autant plus importante que les artistes étaient déjà arrivés pour commencer les répétitions, et que rien n'était encore résolu. La troisième force accuse les opposants, qui n'ont pas voulu voter ce budget, de tout arrêter, puisque la Semaine ne dispose pour l'instant que de la subvention du Conseil Général.

Le R.P.F. accuse le Maire « de complicité à propos de la Semaine d'Art. On nous a demandé une subvention de deux millions. Or une chose a été complètement passée sous silence : c'est que sur ces deux millions, 700.000 F doivent s'appliquer à la saison dernière. Par conséquent, la subvention pour cette année n'est que de 1.300.000 F. Pourquoi le Maire s'est-il fait complice de cette histoire-là !... ». (1)

La nouvelle Municipalité ne voit pas un changement d'orientation politique, et le Maire est réélu. Sur quoi, les communistes qui, pour une fois, sont approuvés à la quasi unanimité, demandent une nouvelle convocation du Conseil Municipal, pour régler les questions en suspens, et en réclament la disjonction du budget supplémentaire.

En effet, dans une séance extraordinaire, l'opposition se prononce une fois de plus contre le vote de l'ensemble de ce budget, alors qu'est accepté le principe d'autorisations spéciales de dépenses. La subvention de deux millions pour la Semaine d'Art est adoptée à l'unanimité, alors qu'une moitié environ des autorisations demandées était ajournée par la collusion R.P.F.-communistes.

La crise devait se solder par la dissolution du Conseil Municipal, à la suite de la démission de cinq de ses membres (dont le Maire et deux adjoints), et l'institution d'une délégation spéciale, le 1er octobre 1948.

(1) Dr Crasso's (R.P.F.). Séance du Conseil Municipal du 12 juillet 1948.

3. — 1949 : *Municipalité MAZO (R.P.F.)*

En 1949, les mêmes complications pour le vote du budget se reproduisent. Les élections de novembre 1948 avaient amené au Conseil Municipal 12 R.P.F., 11 communistes, 5 socialistes, 4 radicaux et 3 M.R.P.

Lors de sa discussion, le 4 février, les communistes refusent de voter le budget primitif proposé par la Municipalité Mazo, qui s'était opposée à ce que la subvention soit inscrite à ce budget, et ils demandent une subvention de deux millions pour la Semaine. Au vote par chapitres, ils sont d'ailleurs les seuls à voter pour, et la proposition est rejetée.

Et c'est le 23 mars seulement, que le budget primitif est enfin adopté (les communistes s'abstiennent), après avoir été repoussé encore deux fois. Le même jour, la subvention de deux millions à la Semaine est proposée par le Maire et adoptée à l'unanimité.

Cette unanimité, fort rare dans ce Conseil Municipal, a besoin de quelques explications. Elle n'est pas le fait d'un vaste élan d'enthousiasme en faveur du Festival. Les communistes y ont toujours été favorables, mais le retournement du R.P.F. peut paraître curieux.

Ceux-ci expliquèrent leur premier refus de voter la subvention, par le fait que la Ville ne contrôlait pas assez la Semaine, et leur changement, par la promesse que, dorénavant, elle exercerait un contrôle plus rigoureux de l'emploi des fonds et vérifierait les comptes.

En fait, de fortes influences politiques auraient été exercées de Paris. En effet, Jean Vilar demanda à M. Malraux de faire pression sur le groupe R.P.F. d'Avignon, comme d'ailleurs il l'avait fait l'année précédente. Et parallèlement, M^{me} d'Ornhelm, secrétaire du C.E.A.I., alertait M. Pompidou, alors Chef de Cabinet du Général de Gaulle. En 1948, adjoint du Commissaire Général au Tourisme, M. Pompidou avait déjà particulièrement aidé à obtenir la subvention de ce Commissariat, car il croyait à la possibilité de l'institution régulière d'un festival international en Provence, regroupant à la fois Aix et Avignon.

Quant à la troisième force, qui jusque-là n'avait fait que s'abstenir, il semble là aussi, que Paris ait exercé une action sur le plan politique. Les radicaux demandèrent, pour que « les abus » de l'année précédente ne se reproduisent plus, que la Municipalité prenne la direction de cette affaire, et contrôle l'emploi de la subvention. Ils réclamaient également une diminution du prix des places, afin qu'elles soient à la portée de toutes les bourses.

4. — 1950 : *Municipalité HERMITTE (entente républicaine)*

En 1950, de nouveau, dissolution du Conseil Municipal et institution d'une délégation spéciale : et les élections du 30 avril amènent au Conseil : 13 membres de l'Entente Républicaine pour la Défense des Intérêts Avignonnais (coalition de M.R.P., indépendants, socialistes et radicaux), 11 communistes et 11 R.P.F. La Municipalité, bien entendu, est Entente Républicaine.

Et pour la première fois depuis sa création, les communistes refusent de voter la subvention de deux millions pour le Comité du Festival, comme d'ailleurs ils avaient refusé, la même année, la subvention pour les Fêtes du Rhône. Ce qui fit dire à M. Duffaut, alors deuxième adjoint : « Nous portons les enfants des autres ». (1)

Les communistes estimaient qu'il fallait s'occuper de tâches plus pressantes : leurs précédentes revendications, en particulier celles qui concernaient les pommes de terre et le charbon pour les vieux et les chômeurs, avaient été repoussées par le Conseil, ou refusées par la Préfecture lorsqu'elles avaient été admises par celui-ci ; ils s'opposent donc au vote de crédits pour le Festival, mais proposent d'allouer deux millions aux grévistes de Bollène.

La subvention fut néanmoins votée, mais le débat rebondit, lorsqu'en décembre, un supplément exceptionnel de 1.700.000 F fut demandé au Conseil Municipal, pour combler le déficit du Festival.

Les communistes refusèrent une fois de plus leur accord (et ils sont les seuls), avant tout dans un souci de logique : n'ayant pas voté la subvention elle-même, ils ne pouvaient voter son supplément ; mais en même temps, ils en profitent pour déclarer que les pièces représentées et le prix des places ne sont pas très populaires, et surtout pour réclamer une aide accrue de l'Etat.

Il semble d'autre part, d'après les délibérations, que toutes les tendances soient favorables à la continuation du Festival, qui leur paraît une indispensable publicité pour Avignon, mais trouvent son prix trop élevé.

Les conseillers municipaux s'inquiètent de voir qu'il n'attire pas les grandes foules, et incriminent le choix des spectacles, responsable, selon eux, de la baisse des recettes. Des modifications sont demandées par les trois tendances qui voudraient, pour combler le déficit des créations, que l'on joue des pièces plus populaires qui attireraient davantage de spectateurs, ou toute autre formule ; mais les conseillers désirent surtout « être tenus au courant ».

Jusque-là, ils s'étaient préoccupés seulement d'avoir un contrôle sur l'usage de la subvention ; à partir de ce moment, ils commencent à s'intéresser au programme.

Alors qu'en 1949 et 1950, la subvention était prise sur les excédents de l'actif du compte administratif, en 1951 la subvention est inscrite au budget primitif de la Ville, la Municipalité estimant que « les excédents du compte administratif doivent être affectés à des dépenses d'utilité publique, et que celles comme le Festival, doivent être comprises dans le budget ». (2)

Ledit budget est d'ailleurs adopté en deuxième lecture, malgré l'opposition du R.P.F.. et avec l'appui des communistes qui font des concessions pour éviter un budget d'office.

(1) H. Duffaut, Séance du Conseil Municipal du 26 mai 1950.

(2) H. Duffaut, Séance du Conseil Municipal du 23 février 1951.

Le budget de 1952 commence par être rejeté deux fois par les R.P.F. et les communistes qui protestent contre l'augmentation des impôts et des taxes, et n'accordent plus leur confiance à la Municipalité, et ceci malgré la menace d'un budget d'office qui supprimerait toutes les subventions, et en particulier celle qui était prévue pour le Festival.

Pour éviter cela, le Conseil vote alors des autorisations spéciales de dépenses pour « certaines manifestations annuelles qui sont de nature à favoriser le développement du tourisme, et par conséquent, la prospérité de la cité » : Syndicat d'Initiative, Tour de France cycliste, etc... La subvention de deux millions pour le Comité est adoptée à l'unanimité des membres présents.

Le 22 avril, après intervention du Préfet, et une mise en demeure de voter les dépenses obligatoires, le Maire présente encore une fois le budget primitif avec certaines modifications, dont une augmentation de la subvention au Festival portée à 2.500.000 F.

Cette élévation était due à de fortes pressions du Comité, car le T.N.P. avait menacé de ne donner que deux œuvres si la subvention n'était pas augmentée, et de renoncer au Festival si elle était supprimée. D'autre part, un accroissement de la subvention du Ministère de l'Éducation Nationale était conditionné par celui de la subvention communale.

Ce budget est enfin adopté par 13 voix (Entente Républicaine) contre 11 voix (communistes) et 11 abstentions (les R.P.F. voulant à tout prix éviter un budget d'office).

Celui de 1953 est voté de la même manière, mais en première lecture, grâce à l'abstention des R.P.F., qui n'accordent toujours pas leur confiance à une municipalité dont ils ne font pas partie, mais qui veulent que le budget soit voté, pour ne pas gêner leurs successeurs.

Quant aux communistes, leur opposition est surtout basée sur l'attitude du gouvernement Pinay et Mayer, qui imposait de plus en plus de charges aux communes, et préconisait une politique d'emprunt.

5. — *Municipalité DALADIER*

Le Conseil Municipal élu le 15 avril 1953 comprenait 13 membres de l'Union Républicaine (radicaux - socialistes et indépendants), 10 communistes, 5 M.R.P., 5 S.F.I.O. et 2 R.P.F.

La Municipalité Daladier comprenait des radicaux, des indépendants et des socialistes. Pour la première fois depuis 1947, le tripartisme ne régnait plus sur la vie municipale, à cause de l'effondrement du R.P.F., et la Municipalité comprenait des membres de deux listes différentes.

Dorénavant, il n'y aura plus de difficultés pour le vote du budget, et la subvention de la Ville pour le Festival ne sera plus retardée.

Dès 1954, le budget est voté en première lecture, le 16 janvier, malgré les communistes qui, par principe, ne pouvant voter pour, se sont abstenus, mais « avec le préjugé favorable ».

Ainsi, malgré cette succession rapide de différentes majorités à la tête de la commune, le Festival arriva-t-il à survivre, non sans mal il est vrai, mais on peut dire qu'il ne se heurta pas souvent à des oppositions systématiques.

Les difficultés entre Jean Vilar et le Comité avaient aussi d'autres causes.

III. — DIFFICULTE DU CHOIX DES PIECES

Au lieu de faire confiance, pour le choix des pièces, au directeur artistique qu'il avait choisi, le Comité, étant l'organisme payeur, se crut bientôt obligé d'intervenir dans l'élaboration du programme.

Il semble que cette attitude soit due en partie au fait que le Comité était tenu à l'écart des décisions qui se prenaient à Paris, et dont il n'était souvent informé que par les journaux. Il fut fréquemment irrité par cette désinvolture de Jean Vilar à son égard.

En 1948, le 22 mai, il avait mis comme condition à son accord pour le Festival, que toute modification quant à la date et au programme soit justifiée devant lui et reçoive son assentiment.

Il est certain que Vilar aurait pu faciliter le travail de tous et satisfaire assez facilement le Comité, en définissant à l'avance ses intentions, ce qui ne fut pratiquement jamais le cas.

« C'est vrai, j'ai toujours tardé à donner le programme. Je le décidais à la dernière limite seulement. Mais alors cela ne s'arrêtait plus. Je me reproche cela... Non, puisque les programmes étaient bons ». ⁽¹⁾

Le Comité commença par demander que « le choix des pièces effectué par Vilar soit soumis... à la Commission de lecture du Comité ». ⁽²⁾

Certains membres, ainsi que certains conseillers municipaux, soutenus ou inspirés par un journal local, « L'Accent », qui ne manquait jamais une occasion de s'opposer à Vilar, trouvaient inadmissible que les pièces leur aient été « imposées par Paris ».

« On nous demande, in extremis, un avis de pure forme, en nous disant : voici ce que Vilar projette de jouer. Cette formalité, comparable au vote de vieux sénateurs obtenu en séance de nuit, entre deux et quatre heures du matin, est pour le moins désagréable pour les membres du Comité faisant partie de la Commission de lecture. Non ! Il faut que le directeur artistique sache qu'il doit proposer six ou huit pièces dont trois ou quatre seront retenues », écrivait un membre du Comité en mai 1949.

Quant au programme de cette année-là, après avoir été approuvé à l'unanimité le 31 mars, et confirmé en avril, le Comité le remet en question le 21 mai, le trouvant « nettement insuffisant ». La reprise de *Richard II* pour la deuxième fois était fort mal accueillie, et *Le Cid*,

(1) J. Vilar, cité par Claude Roy, *Jean Vilar*, p. 56.

(2) Lettre du Comité au C.E.A.I. 22 mars 1949.

« malgré tout le renouveau et le faste qui peuvent être apportés à la mise en scène, s'éloigne de la doctrine propre à la Semaine d'Art, et ne peut constituer un spectacle suffisamment étoffé pour remplir toute une soirée ».

Le Cid avait déjà été considéré comme un sujet « bien rabaché ». « Viendra-t-on de Buenos-Aires, New-York, Paris, Lyon, ou simplement de Valréas pour assister à cette représentation ! », écrivait un autre membre, fort mauvais prophète en l'occurrence.

Le Comité demande donc un changement de programme. Rien ne fut modifié, mais dès le mois d'octobre, un article de « L'Accent » fait état d'une résolution de la Société des Amis du Palais des Papes, qui demande « à être consultée lors de l'établissement du programme des festivités se déroulant annuellement au Palais des Papes ». Ne l'ayant pas été pour le dernier Festival, elle décline toute responsabilité « sur l'effet regrettable, aux dires de certains membres, produit par la représentation, dans la Cour d'Urbain V, d'une des pièces de ce programme » (*Pasiphaé*, en l'espèce).

« L'Accent », qui s'indigne de ce que Vilar soit seul à faire le choix des pièces, estime « qu'il conviendrait qu'Avignon par ses notables fut consultée (car c'est Avignon qui paie) ». Et il conclut : « que Jean Vilar veuille continuer à faire notre bonheur artistique et théâtral, c'est tout à son honneur, mais il ne faudrait pas, qu'étant notre hôte, il veuille nous imposer son menu ».

Le Comité, devant ces critiques, faisait valoir que jusque-là, les pièces avaient été choisies par Paris, parce que chaque année, les acteurs devaient préparer le Festival à l'avance, sans savoir s'il aurait lieu, en raison du vote tardif des subventions.

L'élaboration du IV^{me} Festival (1950) donna lieu à de nombreuses discussions. Le Comité demanda la création de *Henri IV* de Shakespeare, pour utiliser des costume existants, s'opposa à la reprise du *Cid* et à la création d'une pièce de Plaute, considérée comme trop légère et risquant ainsi de « choquer profondément les Avignonnais ». Il demandait aussi la venue de « vedettes » au Festival.

Jean Vilar, de son côté, ne mettait pas beaucoup de bonne volonté : il ne manqua pas une occasion de souligner qu'*Henri IV* était une « commande » du Comité, lorsqu'il eut des difficultés à trouver un acteur pour jouer Falstaff, qu'il n'avait pas encore fin mai, soit à peine un mois et demi avant le début du Festival. « On ne monte pas *Henri IV*, sans être sûr d'avoir Falstaff. Alors, le contrat signé, on inscrit la pièce au programme ». (1)

1951 vit un affrontement plus important. Malgré une violente opposition du Comité, pour des « raisons impérieuses », Vilar voulait reprendre une troisième fois *Le Cid*, dont le rôle était intéressant pour Gérard Philippe, « car sa présence constituait à elle seule un événement pour le public et pour la critique ».

(1) J. Vilar, Lettre à M. Favier, 19 mai 1950.

Après un mois de discussion, Vilar refusa de céder. « Je suis décidé à monter ce *Cid* quoi qu'il arrive », écrit-il le 9 mars 1951, ... et c'est ainsi que si vous m'obligez à y renoncer pour Avignon, je chercherais un autre cadre ». Il se déclare déçu du manque de confiance du Comité à son égard.

Celui-ci était la cible de nombreuses critiques pour son absence de pouvoir sur les programmes, et sa susceptibilité avait été très froissée en apprenant, dès la mi-février, par les journaux parisiens, le programme du Festival et le nom des artistes (à la suite d'une déclaration de Gérard Philipe à la presse), alors que tout était encore à l'état de projet ; le Comité donc raidit ses positions.

Il subissait de nombreuses pressions intérieures (l'unanimité ne régnait pas toujours en son sein), et extérieures surtout municipales, et il semble que l'opposition au programme, se transformait en opposition de personnes, certaines fractions du Comité, comme du Conseil Municipal, étant favorables à un Festival composé de pièces connues, dont le succès financier serait assuré.

Vilar ayant prétendu qu'il n'avait trouvé aucune autre pièce française susceptible d'être créée à Avignon cet été là, ou même reprise, le Comité envisagea la reprise d'une pièce étrangère *Richard II*, dont ç'aurait été pourtant la quatrième inscription au Festival, et demanda à Mlle Laurent et M. Jaujard, directeurs des Arts et Lettres, d'intervenir et au besoin de faire une exception : la représentation obligatoire d'une pièce française dans le cycle était la condition de la subvention du Ministère ; cela fut refusé.

Le Comité dut finalement céder à contre-cœur en raison de la date tardive de cette subvention, en regrettant d'avoir été « mis en demeure » de comprendre *Le Cid* dans le programme. Mais la Municipalité annonça qu'elle ne couvrirait pas un déficit éventuel.

« Vilar prend le public avignonnais pour une clientèle de cours du soir et de certificat d'études primaires » annonçait Achille Rey dans « L'Accent ».

Et c'est pourtant à la suite de ce Festival que Vilar fut nommé directeur du T.N.P.

En 1952, le programme fut encore très long à établir, du fait des défections successives du Piccolo Teatro de Milan, déjà pressenti l'année précédente, et du Théâtre de Dublin avec Orson Welles qui aurait joué au Verger, et des difficultés municipales qui empêchaient le Comité de s'engager.

Le programme définitif ne fut fixé qu'au milieu du mois de mai, et sur des bases tout-à-fait différentes de celles d'abord envisagées.

En avril déjà, Vilar se heurtait à de nombreuses oppositions. On parlait de sa succession au Festival. Le budget proposé, jugé anormalement élevé, et le programme critiqué, on envisageait déjà le fait que ce serait « la dernière année de Vilar », et qu'il devait « passer la main à de plus

jeunes ». « Nous devons à M. Vilar le Festival d'Avignon, mais il est actuellement tellement « dépassé » par ses activités, qu'il ne viendra plus cette année que pour des « raisons morales ». (1)

D'autre part, le Comité semblait s'inquiéter de l'orientation politique du T.N.P., et ne voulait pas qu'elle marque trop Avignon. « On vend toutes sortes de brochures et d'ouvrages à la porte du T.N.P. à Paris, qui sont très tendancieuses, pour ne pas dire communistes. Il serait très gênant de voir cela à Avignon ». (2)

Le Comité n'entend donc donner son accord, au sujet des pièces et des tracts, que sous toutes réserves.

Mais il ne semble pas avoir joué un grand rôle dans le choix des pièces : pas plus d'ailleurs que l'année suivante, bien qu'il ait demandé une reprise en plus des deux créations prévues. Il donne assez facilement son accord aux différents projets, malgré les changements de dernière minute. *Don Juan* remplaçant *Cinna* au mois de juin, en déplorant seulement que le caractère d'inédit, qui était jusque-là celui du Festival, ne soit pas respecté.

Chaque année, l'annonce tardive du programme, alors que toutes les autres villes avaient publié le leur depuis longtemps, nuisait au Festival en empêchant une bonne publicité.

Quant aux autres motifs de friction, ils étaient fort nombreux, dus le plus souvent à des considérations budgétaires : discussions à propos des costumes, que le Comité trouvait toujours trop chers, et au sujet de leur propriété ensuite (les costumes de *Shéhérazade* furent l'objet d'un long débat) ; discussions à propos des cachets et des défraiements.

En 1950, le Comité alla jusqu'à vouloir supprimer certains techniciens dont il n'estimait pas la présence « nécessaire » : tel qu'un régisseur supplémentaire et l'électricien spécialiste Saveron, et il se déclara « surpris » par la prévision d'un souffleur ; « la troupe est-elle actuellement tellement inquiète qu'on juge indispensable un souffleur ? Nous espérons que la troupe pourra s'en passer ».

Il s'attira alors la colère de Vilar : « Cela *me* concerne, et j'aimerais qu'après quatre ans de direction artistique en Avignon, on eût au moins reconnu mon honnêteté et mon souci constant de maintenir le budget dans le possible... Pourquoi un délégué du Comité n'assiste-t-il pas à nos répétitions ?... J'aimerais qu'on ait confiance en moi en ce qui concerne tout ce qui est régie de la scène ».

Et pourtant, en 1953, le Comité dut encore discuter à cause de certaines anomalies, comme le cumul des défraiements d'acteurs et d'aides régisseurs, à des personnes remplissant ces deux rôles.

Cette année-là, la crise éclata.

(1) Séance du Comité du 25 avril 1952.

(2) Séance du Comité du 5 juin 1952.

SECTION II

LA CRISE DE 1953 - 1954

Le 15 juillet 1953, à la veille de l'ouverture du VII^{me} Festival, Jean Vilar envoyait sa démission au Docteur Bec, Président du Comité :

Il faisait d'abord état de l'amélioration apportée au Festival par la participation du T.N.P. au point de vue du jeu, costumes, dispositif scénique, éclairage... grâce à une compagnie habituée à jouer ensemble, à son organisation et à ses techniciens.

« Reste la salle qui, elle — et malgré les suggestions précises de plusieurs techniciens de notre équipe — est restée telle, à la couleur des dossiers des fauteuils près. Ce que nous venons de réaliser à l'Abbaye du Bec-Helluin, pour trois représentations, et en dépensant 600.000 F (une excellente salle en gradins, capable de recevoir 2.600 spectateurs), n'a pu être fait ici, après sept années, par un Comité qui dispose de près du tiers des ressources totales du Festival.

« Ajoutons à cela que la subvention de la Municipalité vient d'être ramenée de 2.800.000 F à 2.000.000 F, en un temps où une ville sinistrée de Normandie attribue à son jeune festival annuel plusieurs dizaines de millions.

« Le Festival d'Avignon représente, dans les conjonctures présentes, un mois complet de l'activité de toute l'équipe du Théâtre National Populaire ».

Le Président du Comité ne jugea pas utile de diffuser cette lettre avant la fin du Festival, afin de ménager des possibilités de discussion ; mais il ne put voir un Jean Vilar, qui se déroba à toute conversation, que quelques minutes la veille de son départ d'Avignon : au cours de cet entretien, ce dernier se serait déclaré très fatigué : il ne désirait pas conserver seul la direction de l'affaire, mais ne se désintéressait pas du Festival. Il aurait donc marqué un léger recul par rapport à sa lettre, et aurait même vaguement accepté le principe d'une collaboration partielle.

Les raisons invoquées par Vilar pour sa démission parurent « extrêmement fallacieuses » au Comité qui fut saisi de la question le 27 juillet, puisque le prix de la salle de Bec-Helluin était seulement celui de la location et non de sa construction, et puisque la subvention de la Municipalité n'avait pas été diminuée : on avait seulement refusé de l'augmenter.

Tout en reconnaissant le manque de moyens financiers, il rappelait tout ce qu'il avait fait pour le Festival et les risques qu'il avait pris.

La décision de Vilar, si brusque qu'elle paraisse, était la conséquence de tous les différends qui l'opposaient au Comité. Il semble d'ailleurs qu'elle ait été prise au retour de Bec-Helluin dans l'Eure.

Le premier incident vint d'un article adressé par Vilar pour être inséré dans le programme, et dans lequel il n'était question que de l'abbaye normande, du succès des représentations, du dynamisme des organisateurs. Il laissait aussi entendre que, la température ne faisant rien à l'affaire, de nombreux autres lieux étaient susceptibles de susciter des expériences comme celle d'Avignon.

« Il faut proposer au public théâtral des aventures. J'ai trop vécu depuis plus de sept ans mon histoire pour ne pas savoir que, là d'abord, est la leçon : tout ce qui n'est que paresse administrative, goût de ne rien déranger, souci de maintenir dans des normes habituelles notre art, de respecter non pas les traditions, mais les habitudes, est le pire destin que l'on puisse infliger aux Français...

« Si je pense qu'il est nécessaire de rendre hommage à tous ceux qui ont organisé cette aventure (Bec-Helluin), il reste pour moi le fait que je ne puis oublier, ce que nous avons appris peu à peu depuis sept ans. On peut, au théâtre, tout oser, parce que notre admirable public peut nous permettre de tout entreprendre.

« Ce n'est donc pas sans crainte que le 15 juillet nous nous retrouvons en Avignon, berceau mouvementé depuis sept ans, de toutes ces aventures modernes du théâtre.

« Mais peut-être y a-t-il quelque chose d'autre à faire désormais ».

Dès le 19 décembre 1952, Vilar, dans une lettre au Dr Bec, avait demandé, en raison des proportions prises par le Festival, de mettre en place « un système rationnel de location de billets et d'organisation de la salle », en faisant appel à des professionnels.

Il s'était déjà plaint au mois de juillet de la « marche extrêmement défectueuse des services de location » : insuffisance de ces services, lenteurs des formalités de location dues à la présence d'une seule locationnaire, non réponses aux demandes téléphoniques, réservations défectueuses des places louées par correspondance : il s'était aussi élevé contre une taxe prélevée sur les places louées au guichet, dont le montant lui paraissait abusif ; enfin, il avait demandé la démission du membre du Comité chargé de ces services.

En décembre, il réclame « avec la plus pressante fermeté » de bien vouloir confier au T.N.P. la location et l'organisation de la salle. « Ce qui ne signifie nullement que nous rejeterons ce qui a été fait et que nous ne prendrons aucun des personnels habituels. Nous demandons à repenser l'affaire avec notre expérience du théâtre et celle de notre personnel spécialisé ».

Il avait déjà manifesté le désir de s'occuper de tout, au titre du T.N.P., mais le Maire d'alors, M. Hermitte, ne voulait donner la subvention qu'au Comité, et non directement à Vilar.

Un des principaux arguments de celui-ci était qu'Avignon n'était pas une opération rentable pour le T.N.P.

A quoi le Comité répliquait : « Ce sont les créations d'Avignon qui

ont eu le plus de succès à Paris et ailleurs. Les autres n'ont pas passé plus loin. Le prestige d'Avignon sert donc, de cette manière, le T.N.P. ». ⁽¹⁾

Le Comité donnait la plus grande part de responsabilité moins à Vilar qu'à l'administration du T.N.P. trop lourde, à son gré, et surtout à son administrateur, M. Jean Rouvet, avec qui la discussion était « impossible » et qui, aux dires de certains membres, voulait la rupture avec Avignon, et influençait Vilar dans ce sens. ⁽¹⁾

Déjà, le 17 juillet 1953, dans «Midi-Libre » Roger Bécriaux constatait « non sans amertume », que le T.N.P. prête le flanc à quelques critiques dans son actuelle occupation du Palais des Papes ». Il relevait, dans la brochure du *Prince de Hombourg*, l'indication que la pièce avait été jouée pour la première fois en février 1952, alors qu'il était de notoriété publique qu'elle avait été créée à Avignon. « A ce jeu stérile de querelles de dates, ni Avignon, ni Vilar ne peuvent gagner. Par contre leur association est féconde et les sert mutuellement ».

Le 28 octobre, Jean Vilar avertit officiellement la Direction des Arts et Lettres de son intention de renoncer désormais à la direction du Festival.

Les comptes furent encore plus laborieux à établir que les années précédentes, chacune des parties essayant de revenir sur certains points des conventions, et demandant plus de renseignements que de coutume sur les diverses dépenses.

Il devint bientôt évident que Vilar avait donné sa démission, uniquement parce qu'il ne voulait plus faire le Festival avec le Comité, à qui il reprochait de créer des difficultés, de ne pas être là quand il en avait besoin, et de vouloir tout commander.

Dès le 27 juillet, le Comité était assez divisé : quelques-uns de ses membres prenaient position pour Vilar, et trouvaient que la Municipalité n'avait pas assez fait pour le Festival, en comparaison de Bec-Helluin et d'Orange qui, plus petite ville, consacrait pourtant un budget de dix-huit millions à ses chorégies (Avignon, 13,5 millions environ) ; ils trouvaient que « Avignon est la ville de France qui dépense le moins pour son Festival » et qu'elle aurait pu mieux faire.

A quoi leurs adversaires opposaient qu'on n'aurait pas fait mieux avec quelques millions de plus, et que le Festival existant depuis sept ans, beaucoup de choses étaient amorties (mais Orange existait depuis beaucoup plus longtemps !).

Pour d'autres, ainsi que pour certains conseillers municipaux, au contraire, Vilar n'était pas indispensable au Festival qui devait se renouveler. Certains, estimant qu'il s'était rendu « insupportable », ne désiraient plus avoir affaire à lui pour l'instant, et préféraient un changement. Mais avant tout, le Comité voulait choisir un metteur en scène « à lui ».

(1) Séance du Comité du 27 juillet 1953.

Le bruit courut que, si Vilar revenait à Avignon, la Commission des Beaux-Arts diminuerait la subvention communale; d'autre part, le Ministère de l'Education Nationale n'aurait pas poussé le Comité à continuer les pourparlers avec lui, au contraire.

Le Comité essaya de faire revenir Vilar sur sa décision au mois de décembre, mais devant une nouvelle fin de non recevoir, il entama des pourparlers avec d'autres compagnies. Vilar ne refusait pas de les aider à l'occasion; sans faire le Festival 1954, il proposait de passer seulement au cours de sa tournée d'été, ce que le Comité n'avait pas accepté.

Fermement décidé à ne plus se laisser « imposer le programme », comme on le lui avait souvent reproché, le Comité voulait donner son avis et suggérer des idées.

Il envisageait d'aller plus loin encore que la formule de la création, de faire d'Avignon « le lieu de rencontre de tout ce qui est dans le théâtre français de la plus haute qualité ». « Il ne faut pas désespérer d'amener un jour au Festival, à la fois Vilar, Barrault et d'autres metteurs en scène... Il ne faut pas que le Festival soit uniquement un Festival Vilar ou un Festival Barrault ». (1)

Dans cette optique, 1954 devait voir un festival de transition.

Après la démission de son directeur artistique, les propositions affluèrent pour organiser ce Festival; la Comédie de Provence (Centre National Dramatique du Sud-Est), sous la direction de Douking à l'époque, fut l'un des premiers candidats. Le Théâtre National Grec se proposa, sur les conseils de Vilar, pour sa tournée d'été. Il fut question de Jean-Louis Barrault, mais il ne pouvait venir que l'année suivante, et de Laurence Olivier.

C'est avec la Compagnie Marie Bell et Jacques Charon que les pourparlers furent les plus avancés. Ils vinrent à Avignon, le 4 janvier 1954, pour proposer un programme, et établir ensuite un devis (21.700.000 F), ce qui était nettement supérieur aux budgets précédents. Il était question de représenter *Le Soulier de Satin* de Claudel, *Bérénice* mise en scène par Marie Bell, *Macbeth* par Guilgud et *La Fausse Suivante* de Marivaux par Jacques Charon au Verger.

Mais le 11 janvier, M^{me} d'Ornhelm écrivait au Comité pour l'informer, qu'à son retour de Tunisie, Jean Vilar serait sans doute visible à Paris.

Pendant ce temps, les partisans de Vilar, à la tête desquels se trouvaient M^{me} Elisabeth Barbier et M. Paul Puaux, ne restaient pas inactifs.

Vers la mi-janvier, une pétition en faveur de son retour, mise aux voix au cours d'une séance du Film-Club, au Vox, et publiée dans la presse régionale, circulait dans Avignon pour recueillir des signatures, avant d'être remise à la Mairie.

(1) R. Favier Séance du Comité du 18 décembre 1953.

Manifeste sur le Festival

« Les personnalités et groupements soussignés, après avoir confronté leur point de vue sur le Festival d'Art Dramatique d'Avignon et le conflit qui oppose son directeur, Jean Vilar au Comité local, ont unanimement décidé de soumettre à l'attention du Maire d'Avignon leurs conclusions découlant de l'examen impartial du problème. Problème dont la gravité met en jeu les intérêts artistiques et matériels de la ville, étant donné l'importance prise par le Festival d'Avignon et sa portée nationale et internationale.

« La crise actuelle semble avoir abouti à une impasse, Jean Vilar d'une part ayant envoyé sa démission au Comité ; et le Comité, d'autre part, déclarant par la voix de son secrétaire général : « Si vous jugez opportun de reprendre les contacts avec M. J. Vilar, le Bureau vous demanderait de le remplacer. Aucun de ses membres n'est qualifié pour engager avec lui de nouveaux pourparlers. (Compte-rendu de la réunion du Comité paru dans la presse régionale en date du 19 décembre 1953).

« Tout en louant l'œuvre accomplie par le Comité durant sept années de collaboration avec J. Vilar, les soussignés estiment néanmoins :

Que le Festival d'Art Dramatique fait maintenant partie du patrimoine public avignonnais.

Que l'intérêt public prime les querelles privées, dont nul ne sait, ni ne désire connaître le détail.

Que dans la polémique engagée, on semble perdre de vue que Vilar, créateur et animateur triomphal du Festival, lui a imprimé sa marque, qu'il a innové au Palais des Papes une expression d'art dramatique basée sur ses théories propres, réalisé une conception nouvelle de la mise en scène (à telle enseigne que les spécialistes parlent mondialement de « l'école d'Avignon »), et élevé notre ville au rang de capitale du théâtre.

Que Vilar qui a fait ainsi du Festival d'Avignon, le premier festival de France, en est l'âme irremplaçable.

Que la Cour d'Honneur du Palais des Papes et Jean Vilar sont désormais indissolublement liés dans l'esprit du public qui les tient pour indispensables l'un à l'autre.

C'est pourquoi, la population qui en a pris conscience, peut-être justement à la lumière des difficultés présentes, veut conserver son Festival et réclame le retour de J. Vilar. La démarche collective exprimée par cette lettre en apporte la preuve.

« En conséquence, nous demandons :

A la Municipalité, arbitre qualifié pour parler au nom de tous, puisque, aussi bien, la subvention accordée au Festival grève le budget commun :

De rétablir le contact sans tarder avec Jean Vilar et de régler avec lui, directement, les modalités administratives et financières de sa participation au Festival 1954, en lui donnant tous apaisements quant à sa liberté d'action sur le plan artistique, et toutes les garanties quant aux conditions de travail nécessaires pour mener sa tâche à bien.

Au Comité :

De se réserver, en lui donnant le maximum d'extension, le plan des relations extérieures : les problèmes d'accueil, d'hébergement, de publicité, de festivités complémentaires (bref : toutes les activités annexes qu'il englobe), paraissant en eux-mêmes, requérir déjà beaucoup de l'efficacité et du dévouement de gens dont on reconnaît volontiers qu'ils ont su se montrer actifs, dévoués, efficaces, pour donner l'essor à une manifestation dont l'ampleur, à présent, dépasse peut-être les possibilités de simples particuliers.

A Jean Vilar, enfin :

De mettre de côté toutes considérations purement personnelles et de reprendre la question sur ces bases nouvelles, pour accéder aux instances de la population avignonnaise, en acceptant de revenir sur sa démission ».

Emu par cette pétition et par les articles parus dans la presse prétendant que Vilar ne reviendrait pas à Avignon, à cause de certaines querelles privées entre lui et le Comité, celui-ci se réunit le 20 janvier.

« En fait, il y a toujours eu unanimité dans le Comité sur la valeur théâtrale de M. Jean Vilar. Mais là où commence le désaccord, c'est quand M. Vilar nous dit : « Pour faire quelque chose en Avignon, il faudrait un budget de quinze-vingt millions »... Nul ne contestera à M. Vilar le droit de discuter ces questions de sa collaboration, mais il est inadmissible de dire qu'il s'agit là de querelles privées ». (1)

Après de grandes discussions, et malgré une répugnance certaine à faire les premiers pas, le Comité, qui voulait surtout arrêter la pétition, tomba d'accord sur la nécessité d'un « armistice », et celle de reprendre les contacts avec Vilar par l'intermédiaire d'une personnalité qui ne fasse pas partie du Comité.

Et la résolution suivante fut adoptée à l'unanimité à la fin de la séance :

Résolution adoptée par le Comité

« L'Assemblée, après échange de vues, s'est trouvée unanime à regretter la décision prise par M. Jean Vilar de donner sa démission, par lettre en date du 15 juillet 1953 ;

« Souhaite vivement que M. Jean Vilar revienne sur sa décision et concoure comme par le passé au succès du Festival d'Avignon ;

« Prie M. le Maire d'Avignon de se faire l'interprète de la population avignonnaise et du Comité auprès de M. Vilar pour le déterminer à retirer sa démission.

« Prie enfin, dans un souci de bonne gestion financière, M. le Maire d'Avignon d'insister auprès de M. Jean Vilar afin que ce dernier soit en mesure, avant le 15 février 1954, de présenter au Comité : 1.) un programme complet. 2.) les conditions de travail et de collaboration que souhaite-

(1) R. Favier, Séance du Comité du 20 janvier 1954.

rait voir s'instaurer M. Jean Vilar dans l'avenir — et d'inviter M. Jean Vilar en Avignon à sa meilleure convenance, afin de faciliter les mises au point qui s'avèreraient nécessaires.

« Ces conditions doivent être connues du Comité dans le plus bref délai, afin de permettre à ce dernier d'établir un budget prévisionnel qui doit être soumis nécessairement aux services compétents, et pour permettre, le cas échéant, au Comité de solliciter l'attribution des subventions tant du Ministère de l'Education Nationale que de la Ville d'Avignon ».

Talonné par le Secrétariat d'Etat à l'Education Nationale et le Comité du Tourisme qui insistaient pour recevoir le programme, le Comité décida le 4 février d'envoyer une délégation auprès du Maire, afin de hâter la décision.

Cette délégation composée du Président Bec, Dr Pons, Me Cornu, MM. Duplan, Pailheret, Amoyel et Favier, demanda une nouvelle fois à M. Daladier d'intervenir pour faire revenir Vilar.

Celui-ci pose alors ses conditions, en adressant le 13 février, une note à l'intention de la Municipalité, concernant « une réorganisation profonde du Festival d'Avignon », dans laquelle il critique l'ancienne organisation et propose une nouvelle répartition des tâches (cf. annexe VI-A).

Le Comité publia immédiatement une réponse à la partie critique de cette note, dont il reprend point par point les observations (cf. annexe VI-B).

Le Maire Daladier demanda alors au Docteur Pons d'intervenir auprès de Vilar. Celui-ci lui confirma les conditions posées pour son retour à Avignon, par télégramme : « Je maintiens absolument mon désir traiter directement avec Municipalité et prendre responsabilité artistique et financière totale stop Cela absolument indispensable pour que Festival trouve son assise stop ». (1)

Le Comité se réunit une dernière fois, le 24 février 1954, en une séance houleuse.

Ne voulant pas devenir un Comité chargé seulement de l'hébergement et de l'accueil, comme le désirait Vilar, il décide de laisser celui-ci se débrouiller seul avec la Municipalité (bien qu'elle n'ait pas encore donné son accord), et de se mettre en sommeil.

Et malgré l'opposition des membres partisans de Vilar, de certains journalistes, qui estiment que cette mise en sommeil est une solution de paresse et risque de gêner la préparation du Festival, le Comité approuve la résolution suivante :

Résolution adoptée par le Comité le 24 Février 1954

« Estimant que l'inconsistance des observations de M. J. Vilar ne paraît permettre pour l'instant aucune conversation utile.

(1) Télégramme envoyé par J. Vilar au Dr Pons, le 21 février 1954.

« Que le Comité se doit de rechercher toutes les solutions possibles pour assurer la pérennité du Festival.

« Que l'intérêt supérieur du Festival d'Art du Palais des Papes exige des décisions urgentes.

« Le Comité décide de suspendre, en ce qui le concerne, tous pourparlers pour l'organisation du Festival 1954.

« Il demande aux membres du Comité faisant partie de la Municipalité — M. Duffaut, M. Michel-Béchet, M. Pons, M. Duplan — de faire droit à la demande de M. J. Vilar, et de prendre toutes mesures utiles, pour assurer la réussite du cycle 1954 — notamment la publication du programme, la signature du contrat à intervenir avec le T.N.P. — et ce, en harmonie avec les intérêts du public et du commerce avignonnais ».

A la suite de cette séance, le Comité fit circuler dans un but d'information, un petit recueil composé des copies des documents intéressant la crise traversée par le Festival (à savoir la lettre de démission de Vilar, la réponse du Dr Bec, les extraits des procès-verbaux des réunions des 20 janvier et 24 février, la note critique de Vilar et la réponse à cette note), accompagné d'une lettre précisant que le déficit des premières années, dont s'étaient portés garants le C.E.A.I. et les membres du Comité sur leurs biens personnels, était résorbé, et que le matériel (tribunes, fauteuils, costumes), propriété du Comité, était intégralement amorti.

Assez rapidement ensuite, l'accord se fit entre la Municipalité et Vilar, et le Comité publia alors, dans un communiqué à la presse régionale, « un hommage reconnaissant à la Municipalité d'Avignon » dont on appréciera l'amertume tempérée par l'humour :

« Le Comité du Festival vient d'apprendre avec joie, et par la presse, que les efforts conjugués et associés de M. le Maire d'Avignon, et de M. le Docteur Pons... ont eu raison de la décision inattendue et regrettable de M. Jean Vilar...

« Grâce à l'heureuse initiative d'un public reconnaissant, la Municipalité restée sourde pendant sept ans aux prières du Comité, s'aperçoit enfin qu'il convient tout à la fois de rendre hommage à l'illustre artiste et d'assurer la pérennité (du)Festival...» (cf. annexe VII).

Le Comité mit à la disposition de la Municipalité le matériel pour les représentations de juillet (décision prise lors de la réunion du 12 mai).

Il semble qu'ensuite il n'ait plus eu aucune vie ; il ne fut jamais dessous, mais sa mise en sommeil fut définitive.

.*.

Au cours de cette crise, l'opinion publique s'émut. La presse, de son côté, se faisait largement l'écho des difficultés du Festival, et prenait parti suivant ses opinions.

C'est ainsi que « L'Accent », hebdomadaire local de droite, qui avait toujours été assez dur pour Vilar, prit résolument parti contre lui et multiplia ses attaques.

C'était lui qui avait appelé le Festival « Festival Vilar », ce qui aurait fâché le Comité qui, prenant cette dénomination pour une atteinte à sa dignité, aurait décidé de montrer que le Festival pouvait être autre chose.

La rupture avec Avignon était due à « l'orgueil » et à « l'infatuation » de J. Vilar. « Cette séparation est naturelle en somme. Vilar est trop grand pour nous. Nous en avons fait un magicien du verbe et de l'impalpable, un être miraculeux et divin », écrivait Achille Rey en décembre 1953.

Au mois de janvier, il exerce toute son ironie contre les promoteurs de la pétition, « zélateurs et zélatrices du culte de ce nouveau jongleur de Notre-Dame des Doms », et se réjouit de ce que la décision de Vilar de ne plus venir à Avignon soit définitive :

« Est-ce à dire que le Festival n'aura pas son succès habituel parce que Vilar ne sera pas là ? Ce serait démentir la parole qu'en démocratie et en art aussi nul n'est indispensable ».

Parmi les adversaires, les critiques étaient nombreuses : certains reprochaient à Vilar de se « désintéresser » d'Avignon, puisque son but était atteint. « Il avait joué à Avignon pour Paris plus que pour Avignon, et surtout plus que pour les Avignonnais ». Le Festival, auquel il avait invité toutes les personnalités parisiennes susceptibles de l'épauler, avait été le tremplin lui permettant d'accéder à la direction du Palais de Chaillot.

D'autre part, une des critiques le plus souvent formulées était « la fâcheuse utilisation » du Palais des Papes à des démonstrations d'anticléricalisme et de scatologie (*La Calandria*).

« L'Accent » s'était toujours opposé à tous les programmes proposés par Vilar, parce qu'ils n'étaient pas adaptés au Palais des Papes, qu'ils n'avaient aucun rapport avec le cadre et l'époque (il déplorait que le Festival ne soit pas consacré au théâtre du Moyen-Age), qu'ils étaient trop internationaux (trop d'auteurs allemands, espagnols, italiens étaient joués à son gré), et critiquait son « orientation ».

« Toutes ses créations — quand création il y a — visent à nihiliser la société et les individus, aussi bien ses invertis de *La Calandria*, comme ses amoureuses de taureau blanc, comme ses profanateurs et ses Œdipe. On dirait que chez lui c'est un système, et c'en est un sûrement. Il est l'introspecteur de la société empoisonnée. Ne lui demandez pas de regarder, et de considérer les pierres au milieu desquelles il joue. Il n'en a cure. Dans le décor, il ne voit que le plein vent et le ciel ». (1)

Il alla même, lorsqu'il fut question de jouer *Tartuffe* en 1955, à s'opposer à ce qui serait un « scandale ».

« Jean Vilar projette, en jouant *Tartuffe* de Molière, d'ébranler sur leurs assises Dieu, l'Eglise et la religion », titrait-il en novembre 1954, et

(1) Achille Rey, *L'Accent*, 16 juillet 1953.

il concluait le même article par : « Ne rouvrons pas à Molière la porte de l'enfer s'il y a échappé ».

Ces passages outranciers, qui ne manquent pas de sel, étaient révélateurs de l'état d'esprit d'une certaine catégorie d'Avignonnais inquiets du caractère « révolutionnaire » du Festival.

« Quelle est l'attitude que l'on veut donner à la Ville d'Avignon ? Veut-on lui faire jouer le rôle d'une amante délaissée qui, comme cela s'est vu dans le vieux répertoire, se traîne aux pieds de l'infidèle pour lui demander basement un pardon qu'elle n'a pas à obtenir ?... Vilar a voulu quitter Avignon. Nul ne l'a invité à le faire », écrivait un lecteur du « Méridional » (20 février 1954).

Au contraire, le « Dauphiné Libéré », sous la plume de Maurice Bonnard, soutint J. Vilar. Après avoir déploré d'avoir à choisir entre Vilar et le Comité, il fit ce choix très clairement, remettant les choses au point quant à la création du Festival.

« Ce n'est pas le Comité, il n'existait d'ailleurs pas, qui a appelé J. Vilar pour monter le Festival, c'est Jean Vilar qui est venu de lui-même, non pas vers le Comité encore inexistant, mais vers la Municipalité de l'époque, et qui lui a soumis son projet... C'est bien Jean Vilar qui a créé le Festival, c'est lui qui l'a pensé d'abord, réalisé ensuite...

« Il faut bien réfléchir avant de renoncer à une formule qui a indiscutablement réussi, bien s'interroger avant de répudier celui qui a eu le mérite de cette formule... C'est une question de sagesse et de bon sens, en même temps qu'une question de justice et d'honnêteté. Je me demande si l'on a le droit, pour une simple raison de mauvaise humeur, et même si cette mauvaise humeur a été cent fois justifiée, de se lancer dans une aventure dont l'on ne peut savoir ce qu'il en sortira ». (1)

« Voici le Festival privé de son père, son créateur. C'est Jean Vilar qui a pensé le Festival. C'est lui qui l'a réalisé, lui a donné la vie, et qui lui a donné une âme. Maintenant qu'il l'a abandonné, que deviendra-t-il ? », écrivait M. Bonnard le 5 novembre 1953, en déplorant la décision de Vilar.

Il semblait bien difficile en effet à beaucoup d'imaginer le Festival sans Vilar, alors que l'aventure dépassait singulièrement « les amours-propres et les intérêts locaux ».

« Si Avignon prétend rester un haut lieu de la vie dramatique française, s'il veut garder la gloire d'être le grand laboratoire, où, loin de Paris, s'élabore une esthétique de la scène qui porte « l'esprit d'Avignon » à travers l'Europe, il faut rappeler Jean Vilar en Provence, où depuis sept ans, il enchantait nos mois de juillet ». (2)

* *

(1) Maurice Bonnard, *Le Dauphiné Libéré*, 31 juillet 1953.

(2) Lettre de M. Paul Juif, directeur des Rencontres Internationales des Festivals de Provence au Maire, *Gazette Provençale* 12-2-1954.

La crise de 1953-1954 à Avignon s'inscrivait aussi dans une crise beaucoup plus vaste.

Il n'était pas depuis un an à la tête du T.N.P., que Vilar était l'objet de nombreuses critiques ; en 1953, une campagne de presse essaie d'empêcher le renouvellement de son mandat ; la subvention du T.N.P. est diminuée.

« Peut-être cherche-t-on à obliger Vilar découragé par tant d'incompréhension à démissionner ». ⁽¹⁾

La droite critique son répertoire : *Nucléa*, *Mère Courage*, et lui reproche surtout les sympathies communistes de Gérard Philipe.

Thierry Maulnier, qui avait tant loué le Festival à ses débuts, et dont une pièce, *Le Profanateur*, avait été jouée à Avignon, s'acharne : « J'avoue que je ne vois pas en quoi cette révolution théâtrale consiste » (janvier 1953).

De l'autre côté, la presse communiste attaque violemment Vilar pour avoir monté *La Mort de Danton* de Büchner, *Le Profanateur* de Maulnier, etc...

La gauche lui reprochera aussi de n'avoir pas fondé un théâtre véritablement populaire, et Jean-Paul Sartre en particulier parle d'échec parce qu'il n'a pas touché le public ouvrier.

La revue « Théâtre Populaire » qui l'a d'abord soutenu, lui fait grief de ne pas avoir fait un théâtre assez « politique ». « Le T.N.P. de Jean Vilar en appelait plus volontiers au sens moral qu'à la conscience politique du public ».

On lui a aussi reproché de monter trop de classiques qui seraient devenus « des formes culturelles de l'héritage bourgeois », et ne sauraient amener au théâtre les ouvriers.

Vilar s'est toujours vu reprocher « à droite, d'être trop révolutionnaire, et à gauche de ne pas l'être assez ». ⁽²⁾

SECTION III

LA CONCESSION (1954-1965)

A partir de 1954 donc, la Ville confia directement à Jean Vilar le soin de gérer le Festival. Un « contrat de représentation » fixant les modalités administratives et financières, et les charges incombant aux deux parties, passé entre le Directeur du T.N.P. et le Maire d'Avignon le 31

(1) *Carrefour*, 27 janvier 1954.

(2) Cf. Claude Roy, *Jean Vilar*, p. 127.

mars 1954, pour trois ans, fut reconduit en 1957, et renouvelé par tacite reconduction jusqu'en 1963.

Le Directeur du T.N.P. qui conservait le titre de Directeur artistique du Festival, devenait entièrement responsable de celui-ci. Il assumait toutes les dépenses qui lui revenaient, mais en contre-partie, percevait l'intégralité des recettes et recevait de la Ville une somme forfaitaire (compré- nant la subvention de fonctionnement accordée par la Municipalité, et les subventions de l'Etat et du Conseil Général que la Ville se chargeait de percevoir).

Le T.N.P. prenait en charge l'organisation d'ensemble : il apportait les spectacles (éléments décoratifs, jeux et musique), assumait l'organisa- tion de la location, la publicité, le montage du dispositif scénique, les opé- rations de contrôle de la salle et de placement des spectateurs.

Il assumait également la charge des indemnités de défraiement, le coût des voyages des membres de la Compagnie et du matériel.

Entièrement libre au point de vue artistique, il pouvait déterminer « en toute liberté, et conformément à l'esprit général du Festival, le pro- gramme des représentations » : il avait aussi la responsabilité des program- mes et fixait, en toute liberté, le prix des places.

La Municipalité, elle, prenait en charge la mise en place des « salles » : installation des fauteuils, montage des gradins... et celle des scènes, ce montage étant exécuté par les services municipaux, suivant les indications du T.N.P.

Elle mettait à la disposition de celui-ci l'administrateur du Théâtre Municipal et les employés municipaux travaillant en permanence au Théâtre. D'autre part, elle s'engageait à faciliter au maximum la publicité dans la ville même, par l'utilisation des panneaux d'affichage et des affi- cheurs municipaux. Elle s'engageait aussi, les premières années, à acqué- rir l'équipement nécessaire à l'organisation de la salle (fauteuils, gradins), et l'équipement électrique.

Ce régime juridique avait pour Vilar de grands avantages : en contre- partie de la responsabilité financière, il devenait entièrement libre du choix de son programme, et il pouvait donner au Festival le style qu'avec Jean Rouvet, il avait donné au T.N.P. (organisation, accueil du public, prix des places, publicité, etc... 1954 marque une charnière dans le style du Festi- val : de cette année-là date toute l'organisation en vigueur jusqu'en 1965.

Pour la Ville, ce système était une solution de facilité, en ce sens qu'elle n'engageait pas sa responsabilité sur la marche de l'affaire : elle ne pouvait avoir aucune surprise budgétaire, puisqu'elle ne versait qu'une somme forfaitaire et que les autres dépenses de fonctionnement étaient peu importantes.

Mais d'un autre côté, le pouvoir de la Municipalité était très limité. Le Festival lui échappait presque complètement. Il devenait un phéno- mène importé de Paris, non seulement en ce qui concernait le spectacle, mais aussi pour toute la partie technique.

Toutes les décisions, depuis le prix des places jusqu'à la location en passant par la publicité étaient prises à Paris. La direction, comme le personnel, étaient parisiens en grande partie : les quelques Avignonnais utilisés n'étaient que de simples exécutants. Aucune initiative ne partait plus d'Avignon, même la vente des boissons dans l'enceinte du Festival devait recevoir l'assentiment du T.N.P. Celui-ci apportait son matériel, avait ses fournisseurs attitrés, au détriment du commerce régional.

Sans attache locale, le Festival d'Avignon n'était plus qu'une étape dans la tournée d'été du T.N.P. : on ne pouvait parler d'une véritable décentralisation.

Ce régime juridique n'occasionna aucune difficulté grave, la Municipalité Duffaut, élue en 1959, continuant à faire confiance à Vilar ; la concession, en effet, ne pose guère de problèmes, si ce n'est le choix du concessionnaire.

En 1963, Vilar démissionnant du T.N.P., le contrat de représentation devenait caduc. Se posa alors un problème juridique : était-ce avec Vilar *intuitu personae*, ou avec Vilar directeur du T.N.P., que la Municipalité avait traité ?

Il ne semble pas qu'à cette date il ait été question de continuer le Festival sans la collaboration de son créateur, et celui-ci ne parla pas de l'abandonner, même s'il envisagea une évolution et une substitution, tout au moins en partie, du lyrique au dramatique.

Le Festival allait-il pouvoir continuer sans le concours du Théâtre de Chaillot qui lui apportait toute son organisation et son matériel ?

Il était impossible de se substituer à lui sans transition ; Georges Wilson, son nouveau directeur, accepta d'assurer encore toutes les représentations dramatiques, Jean Vilar restant directeur artistique du Festival.

En 1964, il y eut donc deux contrats : un contrat de régularisation entre Vilar et la Ville, et un contrat de représentation avec le T.N.P. Ce dernier était en tous points semblable au précédent (celui de 1957), avec la seule différence que le titre de directeur du Festival revenait toujours à Vilar, le T.N.P. restant entièrement responsable.

Ce système qui dura deux ans, ne pouvait être que transitoire. Nous avons vu comment le problème d'une transformation s'était posé, et comment elle s'était effectuée en 1966. ⁽¹⁾

(1) Cf. p. 59 et suivantes.

SECTION IV

LA RÉGIE MUNICIPALE

La participation de plusieurs troupes exigeait une organisation différente. Le T.N.P., n'assurant plus qu'un tiers des spectacles, ne pouvait continuer à l'assumer toute entière. Enfin, il était temps de donner au Festival une certaine autonomie par rapport à Paris.

I. — LE REGIME JURIDIQUE

Le régime juridique adopté fut celui de la régie municipale directe : la Ville gère le Festival directement, sans intermédiaire : elle paie toutes les dépenses et encaisse les recettes.

Comme pour beaucoup de théâtres municipaux, et en particulier celui d'Avignon, la formule employée est celle de la « régie de recettes en atténuation de dépenses » : dès le départ, on sait que l'opération sera déficitaire, qu'elle coûtera plus cher que ce qu'elle rapportera : on considère donc les recettes comme devant seulement atténuer les dépenses ; et comme le Festival est une opération d'intérêt public, dans un but culturel, la Ville ne paie pas de taxes aux Contributions Indirectes.

Chaque année, depuis 1966, plusieurs contrats sont signés : l'un, entre la Ville et Jean Vilar, le nommant directeur du Festival et des manifestations annexes, les autres entre la Ville et chaque troupe.

Dorénavant, la Ville assure l'organisation générale et l'exploitation du Festival : c'est le Maire qui engage le personnel nécessaire, qu'il soit recruté à Paris ou à Avignon, signe les contrats avec les compagnies théâtrales, les Sociétés de Droits d'Auteurs, les entreprises d'imprimerie et de publicité, les fournisseurs, etc...

La Ville passe un contrat de représentation avec chaque compagnie qui fournit le spectacle complet (décor, musique), paie ses artistes et techniciens (cachets, défraiements, charges sociales), les frais d'hôtel et de repas pendant leur séjour, contre une somme forfaitaire.

En effet, le bénéfice des recettes brutes revient à chaque compagnie jusqu'à concurrence d'une certaine somme ; au-delà, la différence est acquise à la Ville ; en deça, la Ville s'engage à lui verser la différence à titre de subvention. Les troupes n'ont donc aucune responsabilité financière. La Ville met à leur disposition la salle en ordre de marche, et s'occupe du chargement et du déchargement de leur matériel.

Pour Jorge Lavelli, qui ne disposait pas d'une troupe, en 1967, le système employé fut différent. *Le Triomphe de la Sensibilité* fut géré en régie directe. La Ville a traité directement avec les comédiens, les techniciens, les décorateurs spécialement engagés pour cette création, et a assumé tous les frais.

La régie permet ainsi la participation de jeunes metteurs en scène qui n'ont pas de troupe, pas de techniciens et pas de lieu d'implantation.

Si la Ville a la responsabilité financière et se charge de l'organisation, Vilar a la responsabilité artistique. C'est lui qui décide du style à donner, du choix des troupes, qui dirige les manifestations annexes.

Cette seule direction artistique, maintenant que le Festival englobe plusieurs disciplines, est très importante et contribue à lui assurer une unité et une continuité dans la diversité.

On a pu dire que seul un artiste pouvait donner corps et âme à une semblable manifestation. Et c'est en restant fidèle à une même doctrine, que son créateur a pu introduire dans le Festival de nouvelles formes d'expression, sans en modifier profondément le caractère. Sinon, celui-ci aurait pu devenir, comme beaucoup d'autres, un « luxueux salmigondis » sans idée directrice. (« Lyon Forum »)

Mais le directeur artistique, s'il choisit les troupes, laisse chacune d'elles libre du choix des pièces. Son rôle est donc très limité dans ce domaine. Comme il ne court aucun risque financier — la Ville les a tous — le Festival dépend donc presque uniquement de son Maire qui en est vraiment devenu le « patron ».

Ce qui n'est pas sans danger. En effet, pour l'instant tout s'est bien passé, M. Duffaut laissant à Vilar toute liberté pour le choix des troupes et l'extension de cette manifestation. Mais que peut-il arriver en cas de changement ? Le risque est grand d'une Municipalité qui, compte tenu de l'effort financier qu'elle consent, entendrait imposer ses goûts et limiter la liberté des responsables artistiques, comme c'est souvent le cas sous d'autres cieux. C'est le danger du dirigisme culturel.

La régie municipale est le régime juridique le plus employé en France pour les théâtres municipaux. Ce système permet à la Ville de garder la haute main sur son théâtre.

La régie semble impliquer une prise de conscience municipale et une plus grande participation de la Ville, ce que ne fait pas la concession. La Ville ne se contente plus de son mécénat, elle prend plus directement en main l'entreprise.

Mais le directeur artistique, qui est l'employé de la Mairie, est dans une dépendance très grande à son égard. En contrepartie d'une certaine sécurité due à son absence de responsabilité financière, sa situation est assez instable, pour qu'il puisse être amené à ne pas prendre beaucoup de risques pour la conserver. La réussite du système dépend de l'homme qui a été choisi comme directeur et de la liberté que la Ville lui accorde. Alors que, dans la concession, le créateur ayant la responsabilité à ses coudées franches; mais le contrôle peut tout de même s'exercer a posteriori.

Le sort du Festival risque donc d'être lié à la vie politique locale. 1968 et la campagne électorale pour les élections législatives, puis le XXII^{me} Festival l'ont bien montré : il est beaucoup plus vulnérable qu'autrefois.

Et pourtant, les autres statuts possibles n'apportent pas de solutions idéales :

Le système de l'association conforme à la loi de 1901, utilisé au début pour justement assurer la pérennité du Festival, au-dessus des aléas de la politique, et employé actuellement pour les Maisons de la Culture (statut obligatoire) n'est pas parfait. Nous avons vu les difficultés auxquelles il a donné lieu à Avignon. Vilar s'est toujours opposé aux conseils d'administration, et maintenant le Festival est trop « gros » pour qu'un comité puisse s'en charger dans les mêmes conditions.

Voyons un peu le cas des Maisons de la Culture. Pour celles-ci, ce statut n'a pas réussi à établir de bons rapports entre l'Etat, les municipalités et les directeurs. Elles devaient être « le rassemblement autour du fait culturel de toutes les tendances et de toutes les disciplines ».

Or, si l'Etat et la Commune (qui les financent chacun pour moitié), membres de droit, sont minoritaires au Conseil d'Administration qui gère la Maison, les autres membres sont élus par l'assemblée générale constitutive qui est en fait l'émanation des membres titulaires et des membres fondateurs, et par conséquent, le plus souvent de la Municipalité. On a reproché à ce statut de réaliser, de la droite à la gauche, « un front uni de notables d'accord pour tenir le directeur artistique en lisière ». (R. Temkine)

Cette formule d'association est fortement remise en cause à l'heure actuelle par les animateurs, pour qui la question des statuts conditionne tout.

Pour l'instant, il n'existe pas de régime juridique idéal qui règle les rapports entre les villes et les animateurs. Or, la réussite ou l'échec de toute entreprise culturelle dépend pour une grande part de l'entente ou du désaccord entre les directeurs qui exigent la plus grande liberté de création, et les municipalités qui veulent préserver leurs droits et satisfaire le plus grand nombre de leurs administrés qui réclament des spectacles de délassement.

La crise récente des Maisons de la Culture le montre bien : Jo Tréhard à Caen, René Jauneau à Thonon et Gabriel Monnet à Bourges sont condamnés par leur Maire.

Le conflit entre animateurs et municipalités est d'abord un conflit politique : les animateurs, le plus souvent hommes de gauche, et par vocation « contestataires », se heurtent à des municipalités généralement conservatrices.

En mai 1968, la plupart ont cristallisé les passions révolutionnaires dans les villes (par exemple à Bourges et à Grenoble), ce que n'ont pu supporter les municipalités qui ont alors dénoncé le contrat de location des locaux, et ont retiré leur aide financière, forçant l'Etat à en faire

autant, puisqu'il ne peut financer seul un de ces établissements et créer ainsi un précédent.

Les municipalités, en contrepartie de leurs efforts financiers, entendent, la plupart du temps, imposer le goût de la majorité, ou des plus considérés de leurs administrés, et admettent difficilement que ces Maisons deviennent un foyer de contestation. C'est pourquoi, elles hésitent à subventionner une entreprise dont elles ne sont pas maîtresses.

L'Etat, jusque-là, était beaucoup plus libéral, il faisait confiance aux artistes. « La moitié de ceux à qui j'ai fait confiance, disait M. André Malraux, sont des progressistes ou des communistes. Je leur ai toujours laissé la liberté » ⁽¹⁾ C'est ainsi que des animateurs, comme Jean Dasté à Saint-Etienne et Jo Tréhard à Caen, ont éprouvé avec leurs municipalités respectives des difficultés qu'ils n'ont jamais éprouvées avec l'Etat.

Mais après l'attitude de la plupart des directeurs au mois de mai, l'Etat continuera-t-il dans la même voie du libéralisme ? L'avenir nous le dira. La fermeture de certaines Maisons de la Culture, due bien sûr aux Mairies, mais contre laquelle l'Etat semble n'avoir rien fait, permet d'en douter.

Peut-être faut-il voir aussi, dans cette crise, une grande responsabilité des animateurs : leur esprit créateur l'emporte souvent sur toute autre considération, et ils oublient parfois qu'ils travaillent pour un public, en pratiquant une véritable agression culturelle dans des villes qui ne sont pas adaptées, pas préparées.

Actuellement, aucun régime juridique ne paraît donc s'adapter à ces activités culturelles. Mais la régie, bien que d'un fonctionnement assez lourd, est celui qui permet de faire le maximum de choses. D'autant plus que le système est tempéré par la présence d'un Conseil Culturel qui sert de support administratif et économique, d'antichambre financière au Festival ; avec un petit budget, il gère les opérations de moindre importance difficiles à comptabiliser par la régie. C'est ainsi que la musique et le cinéma passent par son compte (la subvention de l'Etat pour la musique : 30.000 F, lui est attribuée).

On peut dire que dans ce domaine, tout dépend des hommes, plus que des statuts. Seules la volonté et la compréhension arrivent à résoudre les problèmes qui se posent. C'est pourquoi à Avignon, pour l'instant, il n'y a pas de difficultés majeures, la collaboration entre les deux directeurs étant cordiale.

Mais que la Municipalité change, que Vilar s'en aille, et l'avenir du Festival est des plus incertains.

(1) Cité par R. Temkine, *L'Entreprise Théâtre*, p. 408.

II. — L'ORGANISATION

Le Festival, ayant pris des proportions gigantesques, est devenu une entreprise à laquelle participe un nombreux personnel administratif et technique : près de 150 personnes, pendant un mois ou deux. Avec le personnel des compagnies, 150 personnes environ (dont 110 comédiens ou danseurs), on arrive à un total de 300, auquel il faudrait ajouter : les musiciens, tous les organisateurs, moniteurs et employés des Centres du Festival, des Rencontres Internationales, des conférenciers, etc...

Quel est le schéma de cette organisation ? Comment sont réparties les principales responsabilités ?

Directeurs :

M. Henri Duffaut, Maire d'Avignon,
M. Jean Vilar, Directeur artistique.

Comité de Direction :

M^{me} Chrystel d'Ornhelm : — contrôle financier,
— jeunes,
— concerts.

M^{me} Sonia Debeauvais : — secrétariat général,
— invitations.

M. Michel Debeauvais : — Rencontres Chambre des Notaires.

M. Paul Puaux : — administrateur,
— relations avec Avignon.

Régie : Dépenses et recettes : M. Arthur Delan.

Rapports avec la presse : M. Michel Lecat.

Il est intéressant de noter que, de plus en plus, la Cité participe au Festival. Lorsque le T.N.P. venait avec toute son équipe, peu d'Avignonnais s'y intégraient. Maintenant, ils sont présents à peu près à tous les échelons : MM. Duffaut, Puaux, Delan. L'organisation des concerts se fait en collaboration avec M^{me} Girard, Présidente de la Société des Concerts, et de M. l'Abbé Durand (Musique sacrée).

La grande majorité du personnel technique et administratif est avignonnaise, soit une centaine de personnes : ouvreuses (30), machinistes (20), contrôleurs (17), locationnaires (11), habilleuses (11), électriciens (10), femmes de ménage (6)... Sur 4 régisseurs, un était avignonnais en 1967.

Tout ce personnel est temporaire ; souvent fourni par la Mairie ou le Théâtre, il est alors payé indépendamment.

On imagine aisément le travail que procure le Festival pendant qu'il se déroule au milieu de l'été, avec son important personnel saisonnier qui se répartit des tâches nombreuses, les unes obscures, d'autres plus en vue.

Par contre, on imagine mal qu'une telle entreprise puisse avoir une vie toute l'année. Bien sûr, à ce moment-là, l'équipe est fort réduite : « trois personnes et demie » seulement, l'administrateur, M. Puaux, une secrétaire à Paris, deux à Avignon, dont une à mi-temps. Avec le Conseil Culturel, le Festival a maintenant un secrétariat permanent à Avignon.

L'organisation est une affaire qui s'étale sur toute l'année. Un Festival n'est pas encore commencé, qu'on prépare déjà celui de l'année suivante dans ses grandes lignes.

Quels sont les problèmes qui se posent tout au long de l'année pour une manifestation d'une telle ampleur ? Nous allons essayer d'énumérer les principaux.

— La préparation des représentations forme, bien entendu, la majeure partie du travail :

- Recherche des troupes ou des comédiens susceptibles de venir, ce qui nécessite de nombreux pourparlers, l'établissement de contrats... puis une liaison constante avec les différentes compagnies.
- Recherche des divers lieux scéniques et leur équipement : salle, scène, éclairage, son, matériel... les problèmes techniques qui se posent pour chaque sorte de spectacle.
- Etablissement du calendrier des représentations, location et contrôle, invitations...

— L'organisation des manifestations annexes : musique, cinéma, Rencontres de la Chambre des Notaires, expositions, etc... dont la préparation s'échelonne sur plusieurs mois.

— L'information et la publicité :

- affiches, dépliants, tracts...
- les « Cahiers du Festival », supplément à la revue « Avignon-Expansion » donnent des informations, le programme, les résultats, la présentation des troupes et des œuvres...
- le fichier qui contient 35.000 adresses (personnes et associations à qui on envoie le programme) doit être remis à jour chaque année.
- les relations avec la presse écrite, parlée ou télévisée nécessitent une étroite liaison avec plus de deux cents journaux, des conférences de presse, etc...

— L'accueil.

Si les C.E.M.E.A. déchargent l'administration du Festival d'une grande partie de l'organisation de l'accueil collectif, maintenant bien rodée, il n'en reste pas moins que celle-ci doit s'occuper de l'hébergement du personnel non avignonnais, des journalistes, etc... Cela comprend le recensement de toutes les possibilités hôtelières ou de logement chez l'habitant, à Avignon ou dans la région, plusieurs mois avant, et ensuite

la liaison avec les autres organismes d'hébergement collectif d'Avignon : Petit Séminaire, Maison des Jeunes et de la Culture, Foyer des Jeunes Travailleurs, Foyer Y.M.C.A., Auberge de la Jeunesse, Gîtes Ruraux, campings, etc... pour avoir à tout moment des indications sur les places disponibles.

— Le domaine culturel n'échappe pas aux problèmes d'administration générale qui se posent à toute entreprise : budget, comptabilité, bilans financiers, investissements, personnel, assurances...

— Enfin, les questions d'organisation générale : il s'agit de rassembler les idées, les suggestions, les recherches effectuées (enquêtes, sondages, statistiques, bilans), conserver, classer les archives : dossiers de presse, photos, documentation sur les troupes, les pièces... Ce dernier aspect avait été très négligé jusque-là.

III. — LE FINANCEMENT

Avec le Conseil Général, la Ville assume donc toute la charge du Festival (cf. tableau 50).

Cet effort d'une ville de moins de 100.000 habitants en faveur de la culture a été souvent relevé et donné en exemple, car il est rare qu'une cité consacre une part importante de son budget à ce domaine.

C'est « l'exemple pilote d'un effort véritable d'une Municipalité en faveur de l'essor des Arts et du développement de la culture ». (M. Moinot, Directeur au Ministère des Affaires Culturelles). (1)

Que représentent les dépenses du Festival dans le budget d'Avignon ?

Sur un budget total de fonctionnement de 37,5 millions environ, la Ville a dépensé, en 1966, 5.303.839 francs pour les activités intellectuelles et artistiques, soit 14 % environ de son budget. Les dépenses du Festival représentent 3,5 % du budget total de la Ville et 24 % des dépenses culturelles (2). A ces dépenses, s'ajoutent les dépenses d'investissement et d'équipement variables chaque année.

(1) *Avignon-Expansion*, février 1967.

(2) Source : Mairie d'Avignon.

TABLEAU 50
Financement du Festival de 1958 à 1966

ANNEES	RESSOURCES			CHARGES			BALANCE	
	Subvention Conseil Général	Droits d'entrée et divers	TOTAL (1)	Dépenses de Fonctionnement	SUBVENTIONS			TOTAL (2)
					Centre de Jeunes	Rencontres Internationales Jeunes		
1958	7.000		7.000	65.000		20.000	85.000	78.000
1959	6.300		6.300	56.286		25.000	81.286	74.986
1960	6.300		6.300	68.223		25.000	93.223	86.923
1961	6.300		6.300	82.075		25.000	107.075	100.775
1962	12.600		12.600	86.000		30.000	116.000	103.400
1963	12.600		12.600	92.435	10.000	30.000	132.435	119.835
1964	60.000		60.000	237.000	10.000	35.000	282.000	222.000
1965	60.000		60.000	303.500	15.000	35.000	353.500	293.500
1966	282.000	631.638	913.638	1.281.470	15.000	35.000	1.331.470	417.832 ⁽¹⁾

(1) Dépenses de fonctionnement auxquelles il faut ajouter, pour 1966, des dépenses d'investissement, soit : 78.389 francs.

En 1966, les principales activités culturelles de la Ville (fonctionnement et équipement) représentaient :

	Dépenses Ville	Recettes Ville	Déficit Ville
Ecole des Beaux-Arts	364.017	12.375	351.642
Ecole de Musique	729.732	30.005	699.727
Théâtre	2.402.891	940.413	1.462.478
Museum Calvet	630.940	50.006	580.934
Autres musées	438.671	2.000	436.671
Monuments Historiques ..	1.135.539	301.142	834.397
Festival	1.359.859	844.138	515.721 ⁽¹⁾
Total	7.061.649	2.180.079	4.881.570

(Ces chiffres sont extraits des résultats de l'enquête sur la politique culturelle de sept villes françaises, réalisée sous la direction de M. Maurice Imbert, sociologue, chargé de conférences à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, en vue des IVèmes Rencontres d'Avignon).

En 1967, le déficit du Festival était bien moins important que les années précédentes. Le compte administratif permet d'isoler le Festival dans le budget de la Ville, et de mettre en lumière son coût de fonctionnement depuis qu'il est en régie.

Dans les dépenses totales, sont comprises les dépenses indirectes de personnel et de matériel ainsi que la quote-part du Festival dans l'administration générale de la Ville. Ces dépenses indirectes sont évaluées forfaitairement, car il est impossible d'en faire une ventilation.

Pour avoir le coût total du Festival, il faudrait ajouter les dépenses d'investissement très importantes en 1967. Nous avons vu que l'Etat avait pris à sa charge la moitié de l'équipement de la Cour d'Honneur, et que l'autre moitié avait fait l'objet d'un prêt de la Caisse des Dépôts et Consignations, ce qui permet un étalement des dépenses sur dix ans.

Néanmoins, il s'en faut de peu que l'affaire soit équilibrée en ce qui concerne le fonctionnement, ce qui est extrêmement rare dans le domaine culturel, déficitaire par définition.

Ce relatif équilibre n'est possible, avec le prix modique des places, que grâce au succès : on joue presque tous les soirs à guichets fermés devant près de 3.500 personnes, et grâce à la participation du Conseil Général.

Et un déficit de 167.500 F sur le budget d'une ville comme Avignon paraît vraiment peu, pour une manifestation d'une telle ampleur, de renommée nationale et internationale, et en comparaison de ce qu'elle apporte à la cité.

(1) Ce coût était établi compte tenu des dépenses d'équipement (78.000 francs en 1966). N'étaient pas comptées par contre, les subventions aux organismes d'accueil collectif (50.000 francs).

BILAN DU XXI^{me} FESTIVAL (1967)
(Compte administratif)

DEPENSES 1.394.811,69

Dépenses directes 1.201.202,67

Alimentation	5.902,80
Fournitures diverses	21.460,10
Rémunération personnel temporaire	221.042,46
Heures supplémentaires	25.083,29
Rémunérations diverses	95.187,79
Charges sociales	18.820,93
Charges locatives	4.107,41
Entretien et réparation	11.106,78
Acquisition petit matériel, outillage, mobilier	1.744,84
Droits d'auteurs ; Prestations diverses	90.042,73
Subventions	60.000,00
Versement sur recettes	460.000,00
Frais de transport	20.620,64
Impressions, reliures, prestations de services	153.792,01
Frais de P. et T.	12.290,89

Dépenses indirectes 193.609,02

Frais de personnel	122.305,24
Frais pour biens meubles et immeubles	14.191,14
Quote-part de frais d'administration générale	57.112,64

RECETTES 1.227.281,32

Droits d'entrée	780.163,00
Produit de l'exploitation du Festival	47.237,80
Participation du Département	320.000,00
Recettes accidentelles	10.380,52
Produits antérieurs	69.500,00

DEFICIT à la charge de la Ville 167.530,37

CHAPITRE II

LES RÉPERCUSSIONS DU FESTIVAL SUR LA CITÉ

A l'origine, le Festival se réduisait à une troupe de comédiens débarquant à date fixe, dans le même lieu bien circonscrit. Il ne débordait guère sur la ville. Peu à peu, les Rencontres Internationales et les Centres de Jeunes, éparpillés dans les établissements scolaires, donnèrent à la cité une plus grande vie, semblèrent la faire participer davantage.

Avec la multiplication des lieux scéniques essaimés dans différents coins de la ville, l'augmentation du nombre des représentations, des manifestations annexes, des spectacles en marge du Festival, l'arrivée massive de touristes de tous genres, tout a changé.

On a pu dire qu'en 1967, le Festival avait « craqué dans sa coquille, dans son armure. Il n'a pas simplement grandi, il ne s'est pas seulement diversifié. Il a proliféré en tous sens. Il a pris la ville... Ce n'est pas tout-à-fait le Carnaval de Rio, ce n'est pas encore la feria de Séville, mais désormais le théâtre est sorti du théâtre et campe dans la rue ». ⁽¹⁾

L'atmosphère de la ville est complètement transformée, pendant un mois, en particulier celle du grand centre d'Avignon, la Place de l'Horloge, sur laquelle les cafés, tous les étés, disposent leurs tables et déploient leurs parasols. Cette place a toujours été le rendez-vous des festivaliers, des artistes et des touristes, toute la journée et surtout à la sortie des spectacles ; l'on y discutait jusqu'à une heure avancée de la nuit, mais dans un certain ordre.

Depuis deux ou trois ans, « ce n'est plus qu'un immense caravansérail, un marché fiévreux, la place Djema-El-Fna de Marrakech, où les hippies auraient relayé les charmeurs de serpents, un Hyde Park où les guitares électriques feraient taire les orateurs. Devant le monument d'art radical-socialiste, où un lion subversif semble attendre pour la croquer que la République descende de son socle, une douzaine de beatniks se relaient nuit et jour comme sur le campus de Berkeley. Et partout fleurissent les cafés-théâtres et se forment des chorales chantant des complaintes de Joan Baez, tandis qu'aux pieds des chanteurs, une sorte de berger du Middle West dessine à la craie rouge un portrait rieur du président Mao ». ⁽¹⁾

(1) Jean Lacouture, *Le Monde*, 18 août 1967.

Avignon pendant un mois est une ville nouvelle. Ce n'est plus « une ville qui a un Festival, c'est un festival qui a une ville ». (1)

Car, c'est dans la rue, plus encore qu'au Palais des Papes, que se situe de plus en plus la fête, cette fête indispensable à l'équilibre des hommes, mais qui serait devenue si rare à notre époque aux dires des sociologues. La foule disparate qui afflue de tous côtés en marge du Festival, ajoutée aux festivaliers de plus en plus nombreux et aux touristes, crée dans la ville « un climat de kermesse, de foire aux croûtes et de cour des miracles ». (1)

On a parlé à propos de cette nouvelle faune de « lie » ou d'« écume » du Festival, de Saint-Tropez à Avignon, mais c'est un élément de vitalité supplémentaire.

Avignon aux mois de juillet-août est la ville la plus vivante et la plus sympathique qu'on puisse imaginer ; la jeunesse y est reine. Elle vit plus passionnément, elle est « en état de festival, comme on disait autrefois, en état de siège » (Lyon Forum), et nous ajouterions volontiers « en état de grâce ».

A tel point que de nombreux Avignonnais, en particulier les plus jeunes, ont maintenant tendance à repousser la date de leur départ en vacances, pour profiter de leur ville à la période où elle est la plus intéressante.

Par les proportions qu'il a prises, le Festival n'est pas sans avoir de répercussions sur la vie de la cité : en matière culturelle et dans le domaine économique.

SECTION I

INFLUENCE CULTURELLE

Dorénavant, on ne peut plus limiter le Festival aux représentations de la Cour d'Honneur et du Cloître qui en sont le cœur, ni même à ses manifestations annexes. Autour du Festival officiel se crée une sorte d'effervescence « culturelle ». Il est à l'origine d'autres initiatives publiques ou privées.

S'il est générateur d'autres activités pendant le mois où il se déroule, dans quelle mesure a-t-il une influence sur la vie culturelle de la cité pendant le reste de l'année ? C'est ce que nous verrons ensuite.

(1) Jean Lacouture, *Le Monde*, 18 août 1967.

I. — PENDANT LE FESTIVAL

Avec les manifestations annexes, les conférences et les concerts, le théâtre avait déjà tendance à ne devenir qu'un prétexte de taille. A partir de 1964, les Rencontres d'Avignon (ou Colloque), dans la Chambre des Notaires du Palais des Papes, apportèrent une nouvelle dimension au Festival.

1. — *Les Rencontres d'Avignon*

Créées par MM. Jean Vilar et Michel Debeauvais et organisées par la Ville, elles réunissaient une quarantaine de personnalités venant d'horizons très divers de l'action culturelle : créateurs, sociologues, animateurs, universitaires, responsables de municipalités, de l'administration, de syndicats, économistes, etc... sur des thèmes de discussions concernant « le développement culturel » (1964), « l'école et la culture » (1965), « le développement culturel régional » (1966), et « la politique culturelle des villes » (1967). ⁽¹⁾

Ces Rencontres n'étaient ni un colloque scientifique, ni un congrès d'associations. Leur but n'était pas de parvenir à tout prix à une motion de synthèse, de concilier des points de vue différents, mais de confronter des expériences vécues par les participants, leurs souhaits et leurs revendications, d'essayer d'analyser les résultats et les limites de ces expériences pour définir une perspective d'avenir.

C'est pourquoi, le nombre des participants était volontairement réduit à une quarantaine pour éviter la confusion des débats.

Portant sur des thèmes très généraux les premières années, elles donnèrent lieu à beaucoup de discussions théoriques, et chaque discipline ayant son langage propre, le dialogue fut parfois difficile. D'autre part, la culture a peut-être été trop souvent vue uniquement sous l'angle du théâtre, les hommes représentant cet art étant les plus nombreux. Néanmoins, de l'avis des participants, ces Rencontres furent enrichissantes pour tous, et selon Jean Vilar, elles ne seraient pas étrangères à la réforme du Festival à partir de 1966.

Les débats n'étaient pas publics (une centaine d'auditeurs seulement), mais nous avons vu comment les Centres de Jeunes s'y sont intégrés ⁽²⁾, et comment une ouverture sur le public leur avait été donnée grâce aux conférences et tables rondes du Verger. ⁽³⁾

Les IVèmes Rencontres sur la politique culturelle des villes avaient été préparées par une enquête réalisée, avec le concours du Ministère des Affaires Culturelles, dans sept villes françaises justifiant chacune d'une expérience originale en la matière : Annecy, Grenoble et Rennes dont le dynamisme culturel doit beaucoup aux associations volontaires, Aubervil-

(1) Cf. annexe V.

(2) Cf. p. 116-117.

(3) Cf. p. 126.

liers avec son expérience du théâtre de la Commune, Bourges à cause de sa Maison de la Culture, Avignon dont le Festival constitue un cas exceptionnel de décentralisation, et Strasbourg dont la vie artistique vient d'une longue tradition.

Les résultats de cette enquête avaient été consignés dans un rapport qui servit de document de travail aux participants. Il comprenait l'inventaire des organisations et des activités culturelles recensées dans chaque ville, les facteurs favorables et défavorables au développement de ces activités, avec l'analyse historique de quelques réalisations, l'analyse des budgets des municipalités.

Ces Rencontres devaient constituer la première étape d'un programme d'études qui devait s'étendre sur deux ans, et celles de 1968 devaient avoir un caractère international sous l'égide de l'UNESCO. Les événements en décidèrent autrement, et elles ne purent avoir lieu.

En 1967, cinquante-six représentants des trente-cinq villes de la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux (F.N.C.C.C.) (dont 15 maires et maires-adjoints) se réunirent pendant deux jours dans la Chambre des Notaires, avant les Rencontres, pour discuter de la « création » avec des artistes : une vingtaine de directeurs de Centres Dramatiques, de Maisons de la Culture, ou d'autres troupes.

Ils purent suivre ensuite les débats des Rencontres, grâce à un circuit fermé de télévision, quelques-uns d'entre eux seulement pouvant prendre place parmi les auditeurs.

On a pu dire qu'Avignon était ainsi devenu un « carrefour national de la culture ».

2. — *Les manifestations en marge du Festival*

A partir de 1967 essentiellement, le Festival s'est agrandi, étendu, mais a aussi essaimé. Avignon attire et confronte, pendant cette période, des recherches et des tentatives qui profitent des spectateurs et des critiques que seul le Festival peut réunir. La ville devient un foyer culturel à audience internationale. C'est autre chose et plus qu'un Festival.

C'est ainsi que cette année-là :

— *Théâtre et poésie :*

— « La Nouvelle Compagnie d'Avignon », sous la direction d'André Bénédetto, présentait en alternance *Oh les Beaux Jours* de Samuel Beckett, et *Napalm*, pièce en deux actes d'André Bénédetto sur la guerre du Vietnam. Les jeunes Avignonnais bénéficiaient de la proximité de leur salle avec le Cloître des Carmes où l'on refusait du monde.

— Dans le même quartier des Carmes, dans un café-restaurant, d'autres Avignonnais, sous la direction de Gérard Gelas, donnaient « une heure de poésie », *L'homme qui chavire*, choix de poèmes et de récits, trois soirs par semaine pendant la durée du Festival.

— De jeunes comédiens venaient tenter leur chance dans les cafés-théâtres, leur but étant de réconcilier le grand public avec le théâtre d'avant-garde, en se produisant dans ces lieux ouverts que sont les cafés.

- « Le Soleil Interdit », mouvement culturel réunissant à la fois de jeunes auteurs, metteurs en scène, comédiens, décorateurs, musiciens de théâtre et de cinéma, vint représenter à Avignon considérée comme « capitale du théâtre d'aujourd'hui et de demain », la Fédération Nationale des cafés-théâtres avec un spectacle spécialement conçu. Dans un bar du quartier des Carmes, il donnait deux représentations, à 22 heures et à 1 heure du matin, de deux pièces en un acte de J.L. Sarthou : *Feu la Blanche* et *Prise de vues*.

- Au Bahia-Club, installé dans une cave du XIV^{me} siècle de l'Hôtel de Rascas, la troupe de Nicolas Lemarin présentait cinq pièces en un acte de jeunes auteurs, dont *La fusée opaque* de Charles Hojosi, et *24 heures de la vie privée d'un poisson rouge* de Philippe Servant.

— Un groupe de jeunes amateurs de la Maison de la Culture de Firminy, en présentant *Les Oiseaux* d'Aristophane dans la cour de l'Ecole de la Croix Rouge, à la Croix-des-Oiseaux, apporta, au début de juillet, une animation théâtrale dans un quartier de la banlieue d'Avignon, peu touchée d'ordinaire par les manifestations du Festival.

— Michel Touraille, au Collège Littéraire Universitaire, présentait des montages de Rimbaud et d'Apollinaire.

— Grand prix de peinture du « Provençal »

Chaque année depuis douze ans, le journal « Le Provençal » organise un grand prix de peinture pendant le Festival. Une exposition préliminaire, « Les Peintres dans la rue », présente les toiles des jeunes artistes, non pas dans une galerie, mais dans les vitrines d'une cinquantaine de magasins, brisant ainsi pendant quinze jours la barrière qui sépare la salle d'exposition du grand public.

Cette exposition est transférée ensuite, d'une façon plus académique, au Musée Calvet où un jury décerne le prix offert par la Ville et « Le Provençal », et où elle reste tout l'été.

— Le Cinéma

Alors qu'habituellement la période d'été était vouée à Avignon à une grande médiocrité cinématographique, depuis deux ou trois ans, on assiste à une amélioration des programmes dans les différentes salles de cinéma de la ville, au moment du Festival. Les directeurs de salles se sont enfin aperçu qu'un vaste public, qu'il soit avignonnais ou non, attendait autre chose que les films de second ordre qu'on lui offrait ordinairement. Comme là, intérêts culturel et commercial coïncidaient (mais peu importants les motivations), un effort louable a été entrepris.

C'est ainsi que le *Vox* qui avait inauguré la saison estivale par une trilogie Alain Resnais, présenta une rétrospective Jean-Luc Godard (douze films).

Le *Rio*, après un festival James Dean, programmait une série de films « d'art et d'essai » (*Au hasard Balthazar* et *Mouchette* de Bresson, *Les désarrois de l'élève Toerless*, *David et Lisa...*), puis un cycle Gérard Philipe (sept films).

Pendant que le *Palace* présentait deux comédies musicales célèbres, *West Side Story* et *Les Demoiselles de Rochefort*, le *Paris*, de son côté, offrait des films de Truffaut, Godard, Fellini... et le *Capitole*, *Porgy and Bess* et *La Religieuse*.

Jamais Avignon n'avait connu une telle abondance en matière cinématographique au milieu de l'été. Cet essai, même un peu anarchique, fut un succès. Il devait être poursuivi en 1968 parallèlement aux Rencontres cinématographiques du Festival.

Celui-ci exerce donc aussi une influence sur le secteur commercial, influence qui d'ailleurs se prolonge maintenant sur tout l'année, comme nous le verrons.

— A la même période, le Palais du Roure abrite les cours d'été de l'*Université américaine* de Bryn Mawr. Les jeunes Américains, en séjour à Avignon pendant six semaines, vont aux représentations du Festival. Des conférences, ouvertes à tous, sur des sujets littéraires, artistiques, sociologiques ou politiques sont données un soir par semaine, et gratuitement, dans la cour du Palais du Roure.

— A ce Festival d'inspiration laïque, la communauté chrétienne essaie de s'intégrer grâce aux « *Dimanches du Festival* ».

Depuis 1966, pendant toute la durée de cette manifestation, un culte et une messe, auxquels sont plus particulièrement invités les chrétiens qui viennent au Festival ou participent aux Rencontres de jeunes, sont célébrés au Temple Saint-Martial et à la Métropole Notre-Dame des Doms ; la prédication ayant un rapport étroit avec le Festival et les problèmes de la culture.

Les messes de la Métropole, qui dispose de deux instruments, sont précédées de concerts d'orgue gratuits, d'une demi-heure. (En 1967 : Lucienne Antonini, organiste de la Métropole, Roger Dumaine, organiste de Saint-Agricol, et Marie-Thérèse Michaux, soliste de l'O.R.T.F.).

« Avignon est devenue pour six semaines, une gigantesque maison de la culture, mais ouverte aux quatre vents, installée au beau milieu de la vie, branchée sur la vie quotidienne et les problèmes sociaux d'aujourd'hui ». (1)

(1) Robert Abirached, *Le Nouvel Observateur*, 26 juillet 1967.

« Une ville en proie au théâtre et à la danse, en proie à la jeunesse et à l'été, en proie à la réflexion et à la poésie, une ville ouverte, enfin, d'un bout à l'autre, de ses « zones industrielles » à ses terrasses de café, de ses boutiques à ses piscines, ouverte à l'inquiétude et à l'allégresse, à Goethe et à Shakespeare, où les guitares des hippies venus de Stockholm ou de Londres font écho — sous la statue de la Réunion du Comtat-Venaissin à la France — au jerk de Pierre Henry dans la Cour du Palais des Papes, où l'on vient de danser la *Messe pour le temps présent*, une ville où l'on entend les gens, la nuit, discuter de la tragédie du Viet-nam, de Nietzsche et de la politique, de la musique pour percussion et de l'œuvre de Charles Fourier, une ville qui n'est pas seulement administrée par un conseil municipal mais régie par Jean Vilar, par le vieux Sénèque, par le jeune Goethe et par les quinze ans de Juliette dans les bras de Roméo, ce n'est pas seulement une ville où le commerce de la limonade et de l'hôtellerie va bien, c'est une ville où le commerce des hommes entre eux va mieux ». (1)

3. — *Le Festival contribue aussi à la protection du patrimoine historique et artistique* de la cité, ainsi qu'à sa mise en valeur touristique.

A la recherche chaque année de nouveaux lieux scéniques, il a permis, non seulement la restauration de deux cloîtres : les Carmes et les Célestins, qui tombaient en ruines, mais a aussi permis à des milliers de personnes, et même aux Avignonnais, de connaître des monuments qui, sans lui, seraient toujours dans l'oubli.

On envisage maintenant la restauration de l'église des Célestins qui pourrait servir pendant le Festival de lieu de repli, en cas de mauvais temps, pour les concerts du Cloître, et toute l'année, de salle de concerts, ainsi que la remise en état de la chapelle Saint-Charles.

II. — LE FESTIVAL ET LE DEVELOPPEMENT CULTUREL D'AVIGNON

La cité, pendant un mois, est un véritable lieu de rencontre entre des créateurs, des spécialistes des problèmes culturels et le public. Cependant, lorsque le dernier projecteur s'éteint, Avignon redevient une ville comme les autres. Onze mois de vie normale recommencent en attendant le prochain Festival. Y a-t-il, pendant ces onze mois, une vie culturelle ? Si oui, quelle est-elle ? Quels sont ses rapports avec le Festival ?

La ville est riche en institutions culturelles, les unes traditionnelles : l'Opéra Municipal, qui poursuit une politique de prestige dans le domaine du lyrique (classé sixième de France, il donne chaque année un certain nombre de créations), le Conservatoire de Musique (dont les deux forma-

(1) Claude Roy, *Le Nouvel Observateur*, 14 août 1967.

tions, Quintette à Vent et Trio à Cordes ont participé au XX^{me} Festival), l'Ecole Municipale des Beaux-Arts, les Musées, la Bibliothèque Municipale ; d'autres plus nouvelles : Maison des Jeunes et de la Culture et Foyer des Jeunes Travailleurs.

Ces institutions, qui ont chacune leurs difficultés propres, n'ont pas toutes le rayonnement qu'elles devraient avoir, à cause d'un manque de coordination et de prospection.

Mais la ville est surtout riche en associations. Une enquête réalisée par Mlle Larrue en a dénombré 350 en activité, qui peuvent se regrouper sous les rubriques suivantes :

— Défense d'intérêts divers	110
— Buts artistiques	30
— Objectifs de formation	60
— Détente	30
— Distractions	15
— Relations sociales	50
— Sports	50

La prolifération est telle que les Avignonnais ont éprouvé le besoin de créer une association des présidents.

Ces associations ne restent pas inactives. C'est ainsi qu'en 1965, on a pu recenser 450 manifestations diverses sous l'égide des associations, parmi lesquelles :

- 72 conférences — 11 à sujet religieux,
 — 15 à sujet politique ou philosophique,
 — 26 à sujet littéraire ou artistique,
 — 12 découvertes du monde.
- 30 concerts,
- 35 séances de ciné-club,
- 4 expositions de peinture,
- 14 représentations données par les compagnies de théâtre amateur.

Le Festival ayant été traditionnellement consacré à l'art dramatique, a-t-il une influence sur la vie théâtrale à Avignon, et réciproquement, celle-ci est-elle suffisante pour maintenir le contact avec le théâtre pendant l'année ? Lui amène-t-elle de nouveaux spectateurs ?

Dix associations participent à la diffusion de l'art dramatique à Avignon, ce qui semble énorme pour une ville de moins de cent mille habitants. (Grenoble en compte le même nombre) :

- Nouvelle Compagnie d'Avignon (Direction A. Benedetto),
- Compagnie Hubert Jappelle,
- Compagnie Théâtrale « Les Masques »,
- « Le Chariot »,
- « Les Compagnons d'Arlequin »,
- L'Equipe Artistique du Vaucluse,
- Les Amis du Théâtre Populaire,
- Les Amis du Théâtre Lyrique,

- Les Amis du Théâtre d'Avignon,
- Théâtre de Poche d'Avignon.

Les six premières présentent des spectacles de création, ce qui est encore plus considérable.

Le Festival ne doit pas être étranger à cette prolifération. Il a suscité des vocations.

LES AMIS DU THEATRE POPULAIRE

Il existe à Avignon, depuis 1954, une association de spectateurs, les A.T.P., directement issue du Festival. Quel est le rôle de cette association dans le Festival ? A-t-elle un plus grand rôle que les autres associations culturelles ? Les A.T.P. forment-ils un public de base pour lui ?

L'association avait été fondée en avril 1953, pour défendre le T.N.P. lorsque, après la disparition de l'éphémère Association des Amis du Théâtre National Populaire (A.T.N.P.), une campagne de presse tentait d'amener le départ de Jean Vilar du T.N.P. Son but était, bien sûr, la défense de ce théâtre, mais pas exclusivement ; elle apportait aussi son soutien à des spectacles « choisis sans autres considérations que d'intérêt ou de qualité ».

En mars 1954, est créée à Avignon, lors de la crise du Festival, la première délégation régionale, dans le but de maintenir Vilar à la direction.

Au même moment, d'autres délégations régionales sont créées (Amiens, Lille...), et réunies dans la Fédération des Amis du Théâtre Populaire dont l'objet est de « grouper les spectateurs attachés à l'œuvre entreprise par Jean Vilar et son équipe, sur le double plan du renouvellement des formes dramatiques et de l'élargissement du public, et soutenir tout effort de théâtre semblable ».

La Fédération ne vécut pas plus d'un an pour de multiples raisons, et beaucoup d'associations disparurent au fil des années, une fois l'engouement passé ; mais celle d'Avignon resta active, sous la direction de Me Jean Autrand, et c'est sous sa présidence que quelques associations de spectateurs (A.T.P. et autres) se sont fédérées en mars 1966, pour coordonner leur action en faveur du théâtre populaire et donner une impulsion à leur saison dramatique. (1)

Les deux premières années de leur existence, les A.T.P. d'Avignon s'occupèrent surtout du Festival, une saison d'hiver n'étant pas encore mise sur pied, à l'exception d'une conférence de Roland Barthes sur le théâtre populaire en 1954, et en 1955 de la lecture d'une œuvre inédite de M. Clavel et J. Panigel *Les Albigeois* par Raymond Hermantier.

Ils organisèrent l'accueil et l'hébergement des participants au Festival (nous avons vu qu'ils ont innové en la matière), et les manifestations annexes du Verger ; ils furent vite supplantés dans cette tâche par le

(1) Les cinq fondatrices : Avignon, Villefranche-sur-Saône, Aix-en-Provence, Nîmes, Grenoble, ainsi que Le Puy, Besançon, Annonay, Roanne, Rodez, La Rochelle, Clermont-Ferrand et Nice.

T.N.P., qui leur laissa quelque temps le patronage de ces rencontres, puis les annexa complètement.

Les A.T.P. se préoccupaient aussi de faire participer la ville au Festival : en 1954, ils prêtèrent des costumes aux commerçants pour composer des vitrines sur ce thème, ils réalisèrent des oriflammes pour décorer les rues, des « présentoirs », des panneaux publicitaires, et prirent une part active à la création à Avignon du bal du T.N.P.

D'autres délégations régionales se rendaient en groupes au Festival, apportant parfois avec eux une exposition (exposition Rouault-Daumier par les A.T.P. du Nord en 1955).

Lorsque les manifestations du Verger et l'organisation de l'accueil leur échappèrent, les A.T.P. n'eurent plus aucun pouvoir dans l'organisation du Festival. Ils se consacrent alors à une saison dramatique d'hiver à Avignon, à partir de 1955.

Les deux objectifs étaient :

1.) « Donner de l'excellent théâtre, c'est-à-dire des œuvres de haute tenue, interprétées par de bons comédiens ». De jeunes compagnies sont choisies de préférence « aux amalgames occasionnels de comédiens autour d'une ou deux vedettes », troupes homogènes, « sincères et dynamiques » dont le répertoire ne ressemble en rien « au répertoire traditionnel et usé du boulevard ». Les A.T.P. font souvent appel aussi à des Centres Dramatiques.

Ainsi, depuis 1965, sont venus entre autres :

- le Centre Dramatique du Sud-Est (Antoine Bourseiller),
- Spectacles de l'Etang de Berre (Alain Rais),
- Comédie de Saint-Etienne (Jean Dasté),
- Compagnie Patrice Chéreau — Théâtre de Sartrouville,
- Théâtre du Soleil (Ariane Mnouchkine),
- Compagnie Pierre Debauche,
- T.M.C. de Caen,
- ainsi que Jean Rougerie, Edmond Tamiz, José Valverde...

Sur l'initiative des A.T.P., s'est créé tout un circuit « para-commercial » qui permet de faire connaître en province de jeunes troupes à vocation de théâtre d'essai.

2.) « Abaisser le prix des places au maximum pour permettre la venue d'un nombreux public, en particulier d'un public qui d'ordinaire ne vient pas au théâtre ».

Le prix des places pratiqué : 5, 8, 12 et 15 F (1967-68), avec réduction pour les adhérents et les membres des collectivités associées, ainsi que des abonnements à des prix avantageux, sont le signe de la recherche d'un public populaire.

Cette faible participation financière est obtenue parce que les A.T.P. ont pris la responsabilité totale des spectacles, en supprimant ainsi les pourcentages prélevés par les intermédiaires, qu'ils bénéficient des exoné-

rations fiscales des associations culturelles et d'une subvention du Conseil Municipal.

Ils donnent, en général, cinq représentations par an au Théâtre Municipal.

Quel rôle les A.T.P. jouent-ils dans la vie du Festival qui est à l'origine de leur création ?

On avait pu dire que, sur le plan général, ils constituent les cadres d'un groupe d'amateurs de théâtre : le public des dialogues est le meilleur propagandiste du T.N.P. auprès des groupes d'âges différents et des autres couches sociales. Qu'en est-il sur le plan local ? Servent-ils de base à une participation avignonnaise au Festival ?

Le nombre des spectateurs touchés par cette forme de théâtre est plutôt en diminution depuis quelques années, comme d'ailleurs toutes les autres.

ANNEES	NOMBRE DE SPECTATEURS	MOYENNE
1960-61	3.657	731
1961-62	2.078	415
1962-63	3.148	524
1963-64	2.609	522
1964-65	3.243	648
1965-66	3.043	608
1966-67	2.740	548

On observe donc une baisse de fréquentation de ce « nouveau théâtre », due à une absence de véritable animation, au petit nombre de représentations, et ce malgré un effort de développement sur les collectivités, alors que les Galas Karsenty, même s'ils accusent eux aussi une certaine baisse, reçoivent davantage de spectateurs à chaque représentation.

Le public varie avec les pièces, et on estime à quatre cents seulement les personnes qui vont voir tous les spectacles des A.T.P. L'influence sur le Festival est donc très limitée.

LE CONSEIL CULTUREL

Parmi les efforts entrepris pour faire participer la cité au Festival, un des plus notables est la création par la Ville, en 1965, du Conseil Culturel.

Celui-ci sert d'assise au Festival, lui apporte une aide pratique, assure la liaison avec Avignon, essaie de continuer son action pendant l'hiver, entretient la curiosité... Ses liens avec le Festival sont très étroits puisqu'il est animé par M. Paul Puaux.

Ce Conseil dont le but est la recherche, la coordination et l'incitation en matière culturelle, a la forme juridique d'une association de 1901, présidée par le Maire. Cette forme lui permet de coordonner son action avec celle de la Municipalité, à qui il peut apporter des suggestions et des informations, tout en préservant une certaine indépendance qu'une simple commission municipale n'aurait pas assurée.

Il a été conçu comme un organisme de travail ouvert, un cadre d'action souple. C'est pourquoi sa composition est fluide, en fonction des recherches et des actions. Il y a moins « de membres titulaires que de participants réunis autour de travaux communs ». L'équipe comprend des universitaires, historiens, géographes, philosophes ou psychologues, des administrateurs, urbanistes, juristes, etc... et elle est ouverte à tout moment suivant les besoins.

Cet organisme se propose de « formuler des intentions, dégager des méthodes et définir des moyens, assurer la communication entre les différents agents culturels et coordonner leurs actions ».

L'idée de départ était que, pour pouvoir définir les meilleures conditions du développement culturel de la ville, il fallait avoir une connaissance objective de cette cité et du milieu dans lequel s'exerce l'action des institutions et des associations.

Des études d'ordre démographique, économique et sociologique ont été alors entreprises sous la direction scientifique de Mlle Larrue, qui a tracé un plan de travail sur plusieurs années, et en collaboration avec la jeune Université d'Avignon.

On a commencé par rassembler les données pouvant servir de base à une réflexion sur les problèmes culturels. Des fiches d'information sur la ville, ses problèmes, ses activités... sont publiées régulièrement dans la revue « Avignon-Expansion » (exemple : évolution démographique d'Avignon, pyramide des âges, structure socio-professionnelle, etc...).

Puis des enquêtes ont été entreprises sous la direction de Mlle Larrue. Tout d'abord, un sondage sur les loisirs des Avignonnais, leurs souhaits, et la représentation de la culture dans les diverses couches de la population, fut effectué en 1966 sur un échantillon de trois cents Avignonnais.

Une étude effectuée ensuite par une vingtaine d'enquêteurs sur les associations de type 1901, permit de recenser 350 associations de toutes sortes en activité (sportives, culturelles, sociales, d'intérêts, etc...). Elle a donné de nombreux renseignements sur ce secteur de la vie sociale souvent peu connu : sur les adhérents, la vie de ces associations, leurs buts, leurs activités, leurs conditions matérielles, leurs préoccupations, leurs besoins et leurs perspectives d'avenir.

Pour la première fois, un fichier complet et tenu à jour a pu être établi, pour permettre une meilleure liaison entre les associations, et une meilleure diffusion des informations culturelles. Cette étude a aussi suscité de nouvelles réflexions de la part des associations, éveillé des curiosités et facilité un certain dialogue. Des échanges de vues ont alors eu lieu entre les principales associations culturelles et le Conseil.

En préconisant cette collaboration, plutôt que des rivalités, il est vrai que ce dernier n'innovait pas complètement. Depuis plusieurs années, les quatre principales associations culturelles avignonnaises : Société des Concerts (créée en 1899), Film-Club (créé en 1947), J.M.F. (1950) et A.T.P. poursuivaient une action commune dans les domaines de la musique, du

cinéma et du théâtre, édictaient un programme collectif, pour éviter toute concurrence fâcheuse et élargir leur public respectif.

Les résultats étaient encourageants. La Société des Concerts, qui groupe quinze cents abonnés (la plus importante société de concerts de France), a invité les grands interprètes et des chefs d'orchestre de classe internationale. Les A.T.P. ont présenté la plupart des jeunes compagnies.

Mais, comme les autres associations, ces « quatre grandes » ont deux graves problèmes à résoudre : les moyens d'une véritable prospection leur manquent, leur public est fidèle mais ne se renouvelle guère, les nouveaux spectateurs sont rares ; et d'autre part, leur existence repose souvent, en grande partie, sur un unique responsable.

Le Conseil a élargi cette coordination à d'autres associations et à d'autres activités. Il a pu apporter une aide matérielle, à un certain nombre d'entre elles : le local leur sert de lieu de réunion, héberge leur bibliothèque ; le secrétariat apporte son aide, ronéotype des bulletins intérieurs, des informations ; elles utilisent le fichier des associations et d'entreprises.

Depuis le printemps 1967, il édite chaque mois, en accord avec le Syndicat d'Initiative et tous les organisateurs, un calendrier des manifestations culturelles avignonnaises, qu'elles soient dues à l'initiative publique ou privée : théâtre, musique, cinéma, poésie, exposition de peintures ou de photos, conférences, débats, etc...

Ce calendrier a le souci de faciliter l'accès aux diverses activités en précisant bien les indications pratiques : date, lieu, heure, prix et surtout, en quelques mots, une rapide analyse de ce qui est proposé. Les organisateurs et responsables envoient avant le quinze du mois leur programmation pour le mois suivant.

S'il est un excellent aide-mémoire pour ceux qui ont l'habitude de fréquenter ces manifestations, ce programme est surtout une très bonne liaison entre les associations et un moyen de prospection. Tel habitué du Film-Club sera peut-être tenté de se rendre aux séances d'autres ciné-clubs dont il ignorait l'existence, ou d'aller voir une représentation théâtrale.

Mais, largement diffusé, il peut aussi permettre d'élargir le public des manifestations existantes, d'y attirer de nouvelles couches de la population. Tiré au début à mille exemplaires, il est rapidement passé à trois mille, maintenant à quatre mille, et ne couvre pas tous les besoins qui se manifestent (mille sont envoyés directement et trois mille sont répartis en 68 points de diffusion : associations, entreprises, magasins, etc...). La liaison permanente avec ces points permet aussi un travail en profondeur.

Après un an de fonctionnement de ce calendrier, on observe des résultats intéressants : certains organisateurs au début assez réticents, ne fixent pas de date avant de s'assurer que rien n'est prévu le jour envisagé.

Le fait d'avoir mis les associations d'accord sur une initiative commune, alors qu'elles ont tendance d'ordinaire à se faire concurrence, est important.

Un autre résultat encourageant est l'opération « Avignon l'hiver » du mois de janvier 1969. Le programme de la deuxième quinzaine avait fait apparaître une certaine concordance : *Porgy and Bess* à l'Opéra, *Amérique Hurrah* aux A.T.P., plusieurs films américains dans quatre ciné-clubs et un cinéma, une exposition de photographies John Craven « 200 millions d'Américains », et deux conférences furent regroupés sous le thème « Visages de la civilisation américaine ».

Un programme commun avec toutes les autres manifestations de la quinzaine fut édité sous le titre « Avignon l'hiver ». Pourquoi ? « Parce qu'il nous paraissait intéressant de mettre en évidence la qualité des manifestations culturelles dont Avignon peut bénéficier au-delà de la période du Festival.

« Parce que les institutions ou associations culturelles d'Avignon tiennent à montrer leur volonté de développer leurs efforts d'animation dans la cité.

« Parce que nous souhaitons faire connaître à un plus grand nombre d'Avignonnais, les possibilités qui leur sont offertes ».

Il regroupait les activités de treize organismes, associations ou clubs, et même le cinéma commercial, pour seize manifestations différentes : Théâtre Municipal, Conseil Culturel, Amis du Théâtre Populaire, Jeunesses Musicales de France, Musique Sacrée en Avignon, Amis du Théâtre Lyrique, Film-Club, Théâtres Pezet, Culture et Arts Photographiques, Maisons des Jeunes et de la Culture, Foyer des Jeunes Travailleurs et Club Léo Lagrange.

Un système original de participation était proposé. Les adhérents de tous les organismes cités pouvaient obtenir un tarif réduit à tous les spectacles. Ceux qui n'adhéraient à aucune association, recevaient en payant leur entrée à tarif normal à l'une des manifestations, une carte qui leur assurait ensuite la réduction sur le prix de toutes les autres.

Six mille cartes furent utilisées pendant le mois. De nouveaux spectateurs n'appartenant à aucun de ces groupements sont donc arrivés.

Le Conseil Culturel essaie aussi de collaborer avec le secteur commercial, en particulier dans le domaine du cinéma : après le succès obtenu pendant le Festival, certains directeurs ont été tentés par une nouvelle orientation. C'est ainsi qu'une salle, le « Rio », programme depuis cette année, avec succès, des films « art et essai » à un horaire inhabituel pour Avignon, 19 heures, et cela quatre jours par semaine.

Les principaux objectifs du Conseil sont, à l'heure actuelle, orientés dans trois directions :

— *Etudes et recherches :*

Inventaire complet des établissements culturels et socio-culturels d'Avignon, dans le but de faire un diagnostic et ensuite d'intervenir.

— *Prestations de service :*

Continuation et accroissement de l'aide aux associations sur le plan strictement matériel.

— *Animation :*

Développement de tout ce qui naît autour du calendrier et liaison permanente avec les points de diffusion. Mais comme partout un problème d'animateur se pose.

Ce qu'entreprend le Conseil Culturel est original, en ce sens qu'il part de ce qui se fait déjà. Entre l'attitude qui consiste à prendre directement en charge les activités, comme veut le faire une Maison de la Culture, et celle qui ne fait que solliciter les initiatives privées, le Conseil a choisi la seconde voie puisque ces initiatives étaient déjà suffisantes pour permettre une animation culturelle.

Les associations apparaissent comme les médiateurs indispensables entre les créateurs ou les institutions culturelles spécialisées et le grand public. Il aurait été absurde et maladroit de vouloir tout renverser ou de leur faire concurrence en créant quelque chose de toutes pièces.

Cette voie, qui permet une plus grande intégration, est aussi probablement la plus économique. On ne s'engage pas dans une voie de prestige, des équipements somptueux, dont on ne peut ensuite assurer le fonctionnement, comme certaines villes l'ont fait avec les Maisons de la Culture, qui se révèlent ensuite difficilement viables, en raison des charges écrasantes qui en découlent.

Et le problème d'animation est en partie résolu grâce aux initiatives privées. Bien entendu, il reste primordial au niveau de la coordination et de la prospection du public qu'il faut développer.

Les efforts d'animation sont peut-être facilités depuis trois ans par la présence de deux Centres d'Enseignement Supérieur, assurant les deux premières années d'études supérieures de lettres et de sciences, et retenant les étudiants qui, jusque-là, étaient obligés, à la sortie du lycée, de quitter Avignon. Cela permet aux associations culturelles de toucher un public plus jeune et de prendre certains risques.

On essaie donc de mettre à profit l'événement du Festival et son succès, comme point de départ d'une série d'activités avignonnaises, dont l'ensemble constituerait un programme cohérent de développement culturel de la ville.

L'étude du Plan de modernisation et d'équipement affirmait que le rôle régional d'Avignon peut être double : centre distributeur de biens et de services, la ville continuera d'approvisionner une vaste clientèle d'activité rurale, aux ressources variées, qui accroîtra son pouvoir d'achat

relativement élevé ; relais régional de la métropole, elle sera le siège de grands équipements collectifs de superstructure qui accentueront son rayonnement administratif, culturel et universitaire.

C'est une reconnaissance de la vocation culturelle d'Avignon, dont le Festival ne devrait être qu'un élément d'impulsion.

« Avignon n'a pas une Maison de la Culture. Son ambition est plus grande. Il faut que la cité des Papes devienne une ville de la culture », déclarait M. Duffaut, Maire d'Avignon, en juillet 1967.

SECTION II

LES CONSÉQUENCES ÉCONOMIQUES DU FESTIVAL

Le Festival peut être considéré comme une entreprise dont l'activité est saisonnière. Nous avons vu qu'il emploie un personnel important, verse donc des salaires, effectue des dépenses de consommation et d'investissement, et attire de nombreux touristes qui consomment à leur tour.

Il a donc une influence sur l'économie de la ville. Quelle est-elle ? Bien qu'il puisse choquer les « purs », cet aspect du Festival ne doit pas être négligé.

Une étude, à laquelle nous avons personnellement participé, a été effectuée par la Société Générale de Recherches et de Programmation (SOGREP), sous le contrôle de l'Observatoire Economique Méditerranéen. Cette étude, qui portait sur le Festival de 1967, nous a fourni les éléments qui suivent.

Deux catégories d'opérations doivent être distinguées dans l'apport du Festival à l'économie : les opérations d'équipement, qui sont exceptionnelles (en 1967, elles furent très importantes), et les opérations courantes de fonctionnement.

Les effets de ces deux sortes d'opérations peuvent s'analyser en flux entre les diverses catégories d'agents économiques concernés. Certains ont pu être mesurés par l'analyse des comptes de la commune et du Festival (salaires versés par la commune, rémunérations des troupes, etc...), d'autres ont dû être évaluées (dépense du public qui fréquente le Festival).

Ces évaluations ont été rendues possibles par l'enquête sociologique réalisée par Mlle Larruc, qui donnait la catégorie socio-professionnelle et le lieu de résidence des spectateurs, le nombre de spectacles vus, etc... Ces éléments, joints aux résultats d'enquêtes de la SOGREP sur les dépenses du tourisme dans la région Provence-Côte d'Azur-Corse, ont permis d'évaluer les dépenses des spectateurs (1). Le nombre de personnes qui ont assisté au Festival en 1967 serait de 29.000.

(1) Cf. Annexe IX.

I. — LES OPERATIONS D'EQUIPEMENT ET OPERATIONS FINANCIERES CORRESPONDANTES

Les dépenses d'équipement sont dues à la réalisation de l'ensemble théâtral de la Cour d'Honneur, à l'installation d'un lieu de représentation au Cloître des Carmes, et à la construction d'une scène de répétition.

Les opérations d'équipement comprennent :

- les subventions d'équipement,
- le prêt de la Caisse des Dépôts et Consignations,
- les dépenses d'équipement du Festival
 - dans les établissements avignonnais,
 - dans les établissements extérieurs à la commune,
- le financement complémentaire par la commune.

La subvention du Ministère des Affaires Culturelles et le prêt accordé par la Caisse des Dépôts et Consignations, n'ayant pas suffi pour couvrir les dépenses d'équipement effectuées en 1967, la Commune a dû financer le solde, soit 171.280 F.

TABLEAU 51

Compte des flux liés au Festival d'Avignon
Equipements et opérations financières correspondantes - Année 1967

1	-	<u>Subventions</u>	
		1. De l'Etat à la Commune	750.000
		2. De la Commune au Festival	1.671.280
2.	-	<u>Opérations financières</u>	
		Prêt de la C.D.C. à la Commune	750.000
3.	-	<u>Equipement du Festival</u>	
		1. Dépenses du Festival dans les établissements d'Avignon	764.070
		2. Dépenses du Festival dans les établissements extérieurs à Avignon	907.210
4.	-	<u>Financement par la Commune</u>	171.280

Source : Etude SOGREP.

La Commune et le Festival ont été distingués par commodité, bien que le Festival soit en régie.

Le solde des dépenses d'équipement met en lumière la masse des flux entrant dans la commune d'Avignon et des flux qui en sortent.

TABLEAU 52

Solde des dépenses d'équipement effectuées en 1967

<u>Flux de liquidités vers Avignon</u>	
Subvention de l'Etat à la Commune	750.000
Prêt de la C.D.C. à la Commune	750.000
Total	1.500.000
<u>Flux de liquidités « sortant » d'Avignon</u>	
Dépenses d'équipement du Festival dans les établissements extérieurs à la Commune d'Avignon	907.210
Solde positif	F. 592.790

(Source : SOGREP).

II. — LES OPERATIONS COURANTES DE FONCTIONNEMENT

Elles comprennent six types d'opérations ⁽¹⁾ :

- les subventions de fonctionnement,
- les dépenses de consommation,
- les salaires et défraiements,
- les charges permanentes du Festival,
- les impôts indirects,
- les opérations financières.

1. — *L'impact économique du Festival sur la Commune d'Avignon*

Que rapporte le Festival à la Commune ?

A — *Les flux monétaires liés au Festival*

On a pu mesurer globalement cet impact économique en considérant le solde des opérations courantes de fonctionnement : le solde entre les flux monétaires « entrant » à Avignon et les flux « sortant ».

En 1967, ce solde est positif : 2.453.200 francs (cf. tableau 53).

« Cet apport de liquidités peut être à la base d'un processus cumulatif de croissance dans la mesure où il accroît la demande des Avignonnais et où l'offre peut répondre ».

(1) Cf. annexe VIII.

TABLEAU 53

Solde des opérations courantes de fonctionnement en 1967

1 - Flux de liquidités vers Avignon	
— Dépenses des spectateurs non avignonnais (billets, programmes)	828.600
— Dépenses des ménages non résidents en Avignon dans les établissements d'Avignon et aux Centres du Festival	2.065.500
— Dépenses des Compagnies dans les établissements d'Avignon	49.000
— Dépenses des Compagnies au Festival	3.000
— Dépenses du personnel des Compagnies dans les établissements d'Avignon	341.800
— Dépenses des établissements non avignonnais dans les établissements d'Avignon	5.000
— Dépenses des établissements non avignonnais au Festival	1.000
— Subvention du Département	320.000
Total	3.613.900
 2 - Flux de liquidités « sortant » d'Avignon	
— Dépenses du Festival dans les établissements non avignonnais	108.100
— Salaires versés par le Festival aux ménages non résidents en Avignon	186.800
— Salaires versés par le Festival aux Compagnies théâtrales	676.000
— Charges permanentes du Festival	104.300
— Impôts indirects versés par le Festival aux établissements non avignonnais	85.500
Total	1.160.700
3 — Solde positif	2.453.200

Il n'a pas été possible de mesurer l'impact économique du Festival pour toutes les communes de l'agglomération d'Avignon, bien que les effets économiques de celui-ci se fassent sentir au-delà des limites géographiques de la commune. On a considéré que les réponses « Avignon même » au sondage ne concernaient que la commune, alors qu'il s'agissait peut-être du Pontet ou de Villeneuve-lès-Avignon.

— Les dépenses des ménages non avignonnais, y compris celles du personnel des Compagnies qui peut leur être assimilé, représentent près des deux tiers des flux « entrant ». (1)

— La subvention du Département à la Commune est voisine de 9 % du total de ces mêmes flux, et représente 13 % du solde des flux entrant et sortant.

— Les dépenses des spectateurs non avignonnais en achat de billets représentent près du quart des flux entrant.

Les flux « sortant » sont uniquement composés d'opérations effectuées par le Festival. Les salaires versés aux ménages non avignonnais (les Compagnies y sont assimilées) représentent près des trois-quarts des flux sortant, et les dépenses dans les établissements non avignonnais (dépenses, charges permanentes, droits d'auteurs) un quart de ces flux.

Le tableau suivant reprend le tableau 52 en regroupant certains flux, pour les flux entrant selon l'agent dépensier, pour les flux sortant selon l'agent bénéficiaire.

TABLEAU 54

Flux « entrant » et « sortant »

1 - Flux monétaires vers Avignon	
— Dépenses des spectateurs non avignonnais	23 %
— Dépenses des ménages non avignonnais	66,6 %
— Dépenses des Compagnies	1,4 %
— Dépenses des établissements non avignonnais ..	0,1 %
— Subvention du Département	8,9 %
2 - Flux monétaires sortant d'Avignon	
— Au bénéfice des établissements non avignonnais ..	25,7 %
— Au bénéfice des ménages non avignonnais	74,3 %

(1) Cf. annexe IX.

B. — *Les effets induits*a) *L'emploi induit*

Il n'a été possible de le calculer que pour l'activité économique « hôtellerie, restauration, débits de boissons et tabacs ».

Les calculs ont permis d'évaluer à 936 créations d'emplois, l'effet induit de cette activité pour la période du Festival en 1967, soit 78 emplois en année pleine, puisque le Festival dure un mois.

Cela représente environ 3 % des effectifs employés dans l'hôtellerie, restauration... dans le Vaucluse, en 1965 (dernière année pour laquelle on disposait des chiffres d'effectifs à partir des statistiques fiscales).

b) *Les salaires induits*

Si le salaire moyen est de 700 francs par mois, la masse des salaires induits s'élève à 655.200 francs. (La SOGREP a volontairement limité le calcul de l'induction à ce premier effet. Les achats des établissements d'hôtellerie, restauration... dans les établissements de commerce de gros de denrées alimentaires, et la consommation des ménages dont le chef était salarié du Festival, n'ont pas été pris en compte).

2. — *Le Festival et les agents*

L'activité économique liée au Festival crée des transferts monétaires d'agent à agent. (1)

Le principal agent bénéficiaire de ce transfert est constitué par les établissements avignonnais, dont la majeure partie des ressources dues à l'existence du Festival provient des ménages non avignonnais en séjour dans la commune d'Avignon.

Dans le tableau suivant (55), les soldes comptables mettent en évidence le montant des bénéfices et des déficits, ainsi que le pourcentage du bénéfice ou du déficit de chaque agent par rapport au bénéfice ou au déficit total. (Le bénéfice total est égal au déficit total puisqu'il ne s'agit que d'un transfert. Bénéfice ou déficit sont la différence positive ou négative entre emploi et ressource).

Les établissements avignonnais bénéficient de près des trois-quarts du total du transfert, et les ménages non avignonnais en fournissent près des quatre cinquièmes.

(1) Les échanges entre les établissements d'hôtellerie, restauration... et les autres établissements d'Avignon, et les échanges entre les Compagnies et leur personnel n'ont pas été pris en compte. Les flux entre agents avignonnais n'avaient aucun intérêt pour l'étude, exception faite pour le Festival, puisqu'on mesure son impact dans la vie économique avignonnaise, et pour les Centres du Festival considérés comme intermédiaires entre les ménages en séjour et le commerce local.

TABLEAU 55

Bénéfice et déficit des agents

I - AGENTS BENEFICIAIRES DES FLUX LIES AU FESTIVAL		
AGENTS	MONTANT	%
— Ménages avignonnais	49.000	1,4 %
— Etablissements d'Avignon	2.493.500	72,1 %
— hôtellerie, restauration	1.248.000	
— autres	1.245.500	
— Compagnies	624.000	18 %
— Etablissements non avignonnais	291.900	8,5 %
Total	3.458.400	100 %

II - AGENTS DEFICITAIRES DES FLUX LIES AU FESTIVAL		
AGENTS	MONTANT	%
— Commune d'Avignon	89.300	2,6 %
— Département du Vaucluse	320.000	9,2 %
— Ménages non avignonnais	2.707.300	78,3 %
— Personnel des Compagnies	341.800	9,9 %
Total	3.458.400	100 %

A. — *Les agents bénéficiaires*a) *Les établissements avignonnais*

Le chiffre d'affaire, calculé après déduction de la taxe locale, réalisé par ces établissements grâce à l'existence du Festival, est à peu près de 2,500.000 francs.

Ce montant ne représente que la partie du chiffre d'affaire qui est lié directement à l'existence du Festival et qui provient des agents extérieurs à Avignon, puisqu'il a été calculé à partir des dépenses des ménages en séjour à Avignon, et motivés par le Festival.

Le chiffre d'affaire, effectivement réalisé par les établissements avignonnais pendant la durée du Festival, doit donc être supérieur à ce montant puisqu'il comprend en outre les dépenses des Avignonnais et celles des personnes de passage à Avignon et non motivées par le Festival.

Ce chiffre d'affaire se divise à part égale entre les établissements d'hôtellerie, restauration... et les autres établissements.

— *Les établissements d'hôtellerie, restauration, débits de boissons et tabacs d'Avignon*

Ils réalisent 1.284.300 francs de chiffre d'affaire lié au Festival. Afin d'obtenir le bénéfice net réalisé, il faut soustraire le paiement de la taxe locale. Le taux légal de cette taxe (qui n'était pas encore supprimée) était, en 1967, de 2,75 %, soit 2,8277 de taux réel. Le montant de la taxe est donc de 36.300 francs.

En conséquence, le bénéfice net réalisé par ces établissements est de 1.248.000 francs.

Les principaux clients de l'hôtellerie, restauration... d'Avignon sont, bien entendu, les ménages en séjour dans la commune et le personnel des Compagnies.

TABLEAU 56

Chiffre d'affaire des établissements d'hôtellerie, restauration... ventilé par type de clientèle

Ménages non avignonnais	75 %
Personnel des Compagnies	23 %
Festival	2 %

— *Les autres établissements d'Avignon*

Ils réalisent 1.281.700 francs de chiffre d'affaire avec les agents extérieurs à Avignon, grâce au Festival.

La taxe locale sur ce chiffre d'affaire est de 36.200 francs. Le bénéfice net réalisé est donc de 1.245.500 francs.

Leurs principaux clients sont les ménages non avignonnais et les Centres du Festival.

TABLEAU 57

*Ventilation en pourcentage du chiffre d'affaire réalisé
par les « autres établissements » selon le type de clientèle*

Ménages non avignonnais	48,1 %
Centres du Festival	37,8 %
Festival	6,9 %
Compagnies et leur personnel	6,8 %
Etablissements non avignonnais	0,4 %

b) *Les ménages avignonnais*

— Ils dépensent en achat de billets, programmes... 95.200 francs.

— Les salaires qui leur sont versés par le Festival s'élèvent à 144.200 francs.

Pris dans leur ensemble, les ménages avignonnais concernés par le Festival perçoivent un montant net de 49.000 francs.

Or, ce solde est tiré des opérations courantes de fonctionnement. Il ne tient pas compte des salaires induits par le surcroît d'activité de l'hôtellerie, restauration... pendant la période du Festival. Ces salaires sont de 655.200 francs, ce qui augmente notablement les ressources des ménages avignonnais.

c) *Les Compagnies*

Elles ont perçu 676.000 francs au total, mais comme elles ont effectué des travaux d'un montant de 52.000 francs, le solde positif dégagé n'est plus que de 624.000 francs.

B. — *Les agents déficitaires*

a) *La Commune d'Avignon*

Le déficit de la Commune pour 1967 était de 167.600 francs.

Mais la Commune perçoit la taxe locale versée par les établissements avignonnais à l'occasion des transactions effectuées pendant la période du Festival et dues à celui-ci. Le recouvrement de ces impôts lui permet de diminuer de moitié le déficit.

Déficit initial	167.600
Impôts perçus	78.300
Déficit final	89.300

b) *Le département du Vaucluse*

Il est agent déficitaire puisqu'il a accordé à la Commune une subvention de 320.000 francs.

c) *Les ménages non avignonnais*

Ils représentent l'agent le plus déficitaire des flux liés au Festival. Ces ménages dépensent au total 2.894.100 francs dans la commune, et perçoivent un salaire de 186.800 francs. Les agents bénéficiaires et les agents dépensiers ne sont pas les mêmes, mais appartiennent à la même catégorie des ménages non avignonnais.

Les dépenses qu'ils effectuent sont composées de l'achat des billets, programmes, etc... au Festival, et des dépenses dans les établissements d'Avignon.

On a calculé que la dépense moyenne par personne-jour des touristes festivaliers (dont l'origine n'est ni le Vaucluse, ni les départements limitrophes : Bouches-du-Rhône, Gard, Drôme) à Avignon est de 27,80 francs, non compris l'achat de billets ; les touristes qui ne logent pas dans les Centres, dépensant légèrement plus que ceux qui y logent, ce qui est logique.

On estime aussi qu'un spectateur rapporte en moyenne 32 francs au Festival, les touristes rapportant plus que les Avignonnais et les régionaux.

d) *Le personnel des Compagnies*

Il dépense dans les établissements d'Avignon 341.800 francs.

Voici en conclusion, les chiffres essentiels qui permettent d'apprécier l'importance de l'impact économique du Festival sur la Commune

— Solde net des liquidités vers Avignon	2.453.200 F
— Dépenses des ménages non avignonnais dans les établissements d'Avignon	2.065.500
— Chiffre d'affaire, hors taxe, dans les établissements d'Avignon (chiffre d'affaire lié à l'existence du Festival)	2.566.000
— Déficit net de la commune d'Avignon	89.300

Malheureusement, là encore, nous ne possédons aucun point de comparaison avec les conséquences économiques, sur une ville, d'une manifestation du même genre.

On peut toutefois affirmer que ce Festival de « mangeurs de sandwiches », comme l'appellent avec mépris certains restaurateurs d'Avignon, jaloux de la clientèle plus aisée du Festival d'Aix-en-Provence, constitue un pôle de développement pour l'économie de la commune.

Il faut tenir compte aussi de la publicité générale que fait le Festival à la ville. Celui-ci a une audience internationale et fait connaître Avignon. Les nombreux spectateurs qui viennent de l'extérieur, en parlent à leur retour, incitent leurs amis à faire le déplacement. Les jeunes gens attirés uniquement par le Festival pourront être tentés de revenir dans la région.

Mais là, le bénéfice n'est pas déterminable parce qu'il est à long terme.

1968

LE FESTIVAL
DE LA CONTESTATION

« A Avignon, nous devons susciter la discussion, la critique, la contestation », déclarait Jean Vilar en 1967. (1)

Le XXII^{me} Festival a dépassé toutes ses espérances.

Celui-ci devait être beaucoup plus étendu que le précédent, et davantage orienté encore sur la « création » et l'avant-garde.

82 représentations étaient annoncées : 11 spectacles différents, 6 créations dont une chorégraphique, et 3 créations cinématographiques. Cinq troupes devaient jouer dans trois lieux scéniques différents : Le Ballet du XX^{me} Siècle, le T.N.P., et la troupe de Jorge Lavelli dans la Cour d'Honneur, le Centre Dramatique du Sud-Est au Cloître des Carmes, et le Living Theatre dans un nouveau lieu, le Cloître des Célestins.

A cela s'ajoutaient quinze concerts de musique contemporaine au Verger, et un programme de cinéma dans plusieurs salles de la ville.

Le calendrier détaillé des diverses manifestations était publié dès le mois de mars. Jamais il n'avait été connu si tôt.

Survinrent les événements de mai 1968. Le Festival ne pouvait se dérouler sans en tenir compte.

En septembre 1967, M. André Malraux avait chargé Jean Vilar d'une mission d'étude concernant la R.T.L.N. (Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux) : Opéra et Opéra Comique. A la suite du discours du général de Gaulle du 30 mai 1968, Vilar informait M. Malraux qu'il ne pourrait désormais accepter « aucune fonction officielle du gouvernement ».

Il est certain que Vilar se sentait solidaire de la France en grève, mais d'un autre côté, il lui était difficile d'annuler une manifestation capitale pour la ville, et qui, d'ailleurs, ne commençait qu'en juillet.

Alors que d'autres festivals disparaissaient complètement de l'affiche, tel celui du Marais, que d'autres, au contraire, ne modifiaient en rien leur programme comme Arles, Vaison, Sarlat et Saint-Malo, Avignon vit son Festival amputé de la plus grande part de ses représentations dramatiques.

Il fut décidé que les trois compagnies françaises ne viendraient pas jouer comme il était prévu. On invoqua le manque de répétitions : les spectacles n'étaient pas prêts à cause de la grève des comédiens et de la désorganisation de la vie théâtrale.

Mais il était difficile de justifier la réduction du programme pour ces raisons uniquement techniques, puisque bon nombre d'autres festivals

(1) *Le Monde*, 18 août 1967.

étaient maintenus. Car, si Bourseiller avait décidé de ne pas venir, Wilson avait déjà commencé à répéter *Le Diable et le Bon Dieu* de Sartre, et Lavelli et ses comédiens affirmaient qu'ils étaient prêts à jouer. Mais dans leur cas, il est probable que le caractère de la pièce qu'ils devaient créer, *Le Concile d'Amour* de Panizza, dont le choix avait déjà suscité beaucoup de craintes et de critiques à Avignon, n'est pas étranger à cette décision globale. D'autre part, certains artistes n'avaient guère envie de se heurter à la « contestation » qu'on prévoyait.

Un mois avant son ouverture, le programme du Festival fut donc bouleversé, réduit à la participation des seules troupes étrangères. Pour compenser l'absence des deux troupes théâtrales dans la Cour d'Honneur, le nombre des représentations du Ballet du XX^me Siècle, seul à l'occuper, fut légèrement augmenté.

Le Living Theatre, qui ne devait assurer que le quart des représentations dramatiques et chorégraphiques, se retrouva seul à représenter le théâtre et à assumer la moitié du programme. Il prit ainsi une importance que les organisateurs n'avaient pas voulue, et pas prévu de lui donner.

En l'absence du Centre Dramatique du Sud-Est, le Cloître des Carmes lui fut attribué, tandis que celui des Célestins était consacré aux concerts qui, eux, n'avaient subi aucun changement. Le Verger allait devenir, quant à lui, un « forum permanent » où devaient se tenir, du 20 juillet au 3 août, les « Assises du Théâtre », qui, sur le thème « Théâtre et Société », remplaçaient le Colloque prévu à la Chambre des Notaires.

Le cinéma, qui initialement comprenait, en plus des trois « premières » de la Cour d'Honneur, la projection d'une trentaine de films dans les salles d'Avignon, fut développé et devint un des points d'attraction. La projection de 120 films était prévue en juin : en fait, il y en eut plus de 140.

Le 26 juin, dans « Le Figaro », Claude Baignères s'interrogeait : « Avignon : est-il sage d'avoir maintenu le Festival cette année ? La décision de Jean Vilar peut remettre en question vingt ans d'efforts et de prestige grandissant ».

Il apparut bientôt que ce Festival ne se déroulerait pas comme les autres et qu'il serait perturbé.

Bien avant le début des représentations, de sérieuses attaques avaient été portées contre le programme, et contre l'orientation de recherche et d'avant-garde. Déjà en 1967, cette orientation avait été violemment critiquée. Nombreux étaient ceux qui, à l'origine favorables au Festival dans son style traditionnel, s'opposaient à son évolution. 1968 devait renforcer leur attitude. La présence prolongée du Living Theatre à Avignon n'y fut pas étrangère.

Cette troupe ne devait arriver que le 1er juillet pour répéter. Or le 1er mai, son directeur, M. Julian Beck, annonçait de Sicile sa venue prématurée. Et le Living débarqua à Avignon, le 13 mai, dans une ville en ébullition, divisée par les événements. Il fut hébergé gratuitement

dans l'ancien Lycée Mistral, en plein centre, et doté du minimum de matériel qui lui manquait.

L'arrivée de cette troupe d'une quarantaine de personnes, haute en couleur, fut loin de passer inaperçue. Les organisateurs s'employèrent à éviter les incidents et les difficultés que pouvaient causer leur présence et leur comportement dans les rues, les cinémas, etc... Pendant la période de grève, ils ne cesseront de travailler à leur création collective, *Paradise Now*.

Au début, les Avignonnais intrigués et curieux, amusés ou choqués ne disent rien. Puis une partie de la population s'indigne.

Alors que les autres journaux en parlent en termes assez sympathiques, « Le Méridional », quotidien de droite, s'attaque à ces « associaux, drogués, végétariens », « ces énergomènes en haillons et aux cheveux longs qui déambulent depuis un mois dans les rues de la Cité des Papes ». Mais ces critiques visent surtout les « promoteurs » de leur venue à Avignon.

Dès le 16 mai, sous le titre « Le ver dans le fruit, un avant-goût de scandale », il prédit :

« Cet été le Living fera scandale, un scandale voulu, recherché, attendu. Scandale dans la salle, scandale dans la cité, car les « acteurs » vivent sur la scène comme dans la vie, et dans la ville comme sur le plateau... Le Living Theatre à Avignon c'est le « quitte ou double » de Vilar. Ou tout craque et se termine dans le chaos, ou le festival véritablement transformé repart de plus belle. abandonnant en chemin tout ce qu'admiraient ses fidèles... ».

La campagne électorale bat son plein. M. Jean-Pierre Roux (candidat avec investiture U.D.R.), que soutient « Le Méridional », réclame la chute du Député-Maire, M. Henri Duffaut (F.G.D.S.) qui « reçoit, nourrit les désœuvrés, les freudiens du Living Theatre dont les mœurs sont un injure pour nos jeunes, pour nos travailleurs ».

Les élections terminées, et M. Duffaut ayant perdu son siège de député, les attaques contre le Living continuent, l'enjeu devenant alors la Municipalité. Ses adversaires essaient d'amener le Maire d'Avignon à démissionner.

Peut-être le Living serait-il arrivé peu de temps avant l'ouverture du Festival, comme il était prévu, les esprits auraient-ils été moins échauffés ? Mais ce long séjour de deux mois envenima les choses.

De plus, début juillet, on annonça la « descente » de « contestataires » parisiens : « katangais », « mouvement du 22 mars », Comité d'action des Beaux-Arts, etc...

L'administration du Festival prend des mesures pour éviter au maximum les désordres : la suppression de la vente des marches au dernier moment avait pour but de les maintenir à l'écart des représentations, toutes les autres places étant louées à l'avance.

C'est dans ce climat que s'ouvre un Festival si mouvementé qu'on put croire, à plusieurs reprises, à sa fin prochaine.

Nous allons d'abord faire une chronologie rapide des événements marquants. Nous verrons ensuite le rôle joué par les protagonistes.

CHRONOLOGIE DU XXII^{me} FESTIVAL

- 17 juillet — 1^{ère} représentation
- 18 juillet — Arrêté d'interdiction du Préfet du Gard contre *La Paillasse aux seins nus* par la troupe du Chêne Noir.
 - 18 h. 30 : Manifestation de solidarité sur la Place de l'Horloge. Les C.R.S. dégagent la place et arrêtent 25 personnes.
 - Le Living refuse de jouer. La représentation est transformée en débat public.
- 19 juillet — Conférence de presse de M. Duffaut.
 - Déclaration de M. Roux.
 - Le soir, les C.R.S. évacuent de nouveau la Place de l'Horloge (matraquages, arrestations).
- 20 juillet — Conférence de presse du Maire d'Avignon.
 - Ouverture des Assises du Verger.
 - Le Living Theatre est attaqué au Petit Lycée.
- 22 juillet — Déclaration de Jean Vilar au Verger.
 - Réunion à la Mairie d'un Comité de Défense du Festival à l'initiative du Parti Communiste.
 - Un journaliste du « Provençal » est attaqué dans la rue.
- 23 juillet — Réunion des « sportifs » par M. Colombe pour assurer la défense du Festival.
 - Réunion du Conseil Municipal.
- 24 juillet — Première de *Paradise Now*.
 - Manifestation sur la Place des Carmes.
- 25 juillet — Deuxième représentation de *Paradise Now*. Manifestation aux grilles du Cloître. A la fin, vers 3 heures, les acteurs du Living défilent dans les rues.
- 27 juillet — La Municipalité demande au Living le remplacement de *Paradise Now* par un autre spectacle.
 - Arrêté municipal interdisant manifestations et représentations théâtrales dans la rue.
- 28 juillet — Le Living Theatre se retire du Festival.
 - Déclaration en onze points.
 - Manifestation à l'entrée du Palais des Papes.
- 30 juillet — Manifestation non violente à l'entrée du Palais des Papes. Intervention de la police. Des « commandos » avignonnais brutalisent les contestataires. Arrestation de cinquante personnes.

- 31 juillet — Le Living Theatre quitte Avignon.
- 3 août — Clôture des Assises.
- 4 août — Spectacle de ballets gratuit au Pont Saint-Bénézet.
- 13 août — Conférence de presse de Vilar : bilan du Festival.
— Incidents lors de la projection du film *Jaguar*.
- 14 août — Dernier débat au « Paris », à minuit, entre Vilar et les contestataires.

LES CONTESTATAIRES

Au nombre d'une cinquantaine environ, ils arrivent de Paris le plus souvent. On a remarqué des équipes du Théâtre de l'Épée de Bois, du C.R.A.C. (Comité Révolutionnaire d'Action Culturelle), des éléments isolés : jeunes comédiens, travailleurs, étudiants, membres du Mouvement du 22 mars, etc..., qui avaient participé aux journées de mai à Paris, et après l'évacuation des facultés et l'interruption des universités d'été, avaient choisi Avignon comme position de repli.

Ils étaient souvent très jeunes, sans aucune organisation hiérarchique, mais deux d'entre eux, plus âgés, jouèrent leur rôle dans les événements, et semblent les avoir dirigés, quoiqu'ils s'en défendent : Jean-Jacques Lebel, qui vit sur sa réputation de « pape du happening » en France, et qui depuis a publié un pamphlet « Procès du Festival d'Avignon », et Georges Lapassade, psycho-sociologue, qui « montera » les jeunes contestataires, occupera très souvent le micro au Verger, et ne sera pas étranger aux revirements du Living Theatre.

Pourquoi l'acharnement des contestataires ? Ils s'en expliquèrent à longueur de journées : Avignon leur semble une manifestation bourgeoise, mercantile, capitaliste, touristique, aliénante, répressive et policière. Une affiche, « Treize questions aux organisateurs et aux participants du Festival d'Avignon », émanant d'un « Comité d'Action » le répétait.

Ils sont venus remplir le rôle de « révélateur » afin de faire apparaître la véritable nature du Festival et de « la culture bourgeoise qu'il y distille ». Ils lui reprochent de jouer tous les soirs à bureau fermé devant un public privilégié, d'être avant tout « le support d'une entreprise commerciale parfaitement intégrée dans le système économique », d'être une excellente affaire pour les commerçants et les hôteliers d'Avignon, alors qu'il ne concerne pas les paysans et les ouvriers du département et de la ville.

Pourquoi Avignon a-t-il été choisi ? Parce que le Festival d'Aix par exemple ne cache pas ses ambitions, alors que celui d'Avignon, qui se dit et se veut populaire, a été en réalité « récupéré par les bourgeois ».

Les « enragés » contestent donc en bloc cette manifestation pour faire éclater aux yeux de tous ses « tares » et son « hypocrisie » et le saboter.

Peut-être espèrent-ils aussi profiter de l'audience internationale du Festival pour donner plus d'ampleur à leur action révolutionnaire. D'autre part, pour eux, Vilar est exemplaire en tant que « gérant du supermarché culturel, en ceci qu'il porte les couleurs de la vieille gauche institutionnalisée et de la bonne conscience réformiste ». (Lebel)

Ils ne veulent pas non plus d'une « contestation intégrée dans le circuit officiel ou commercial » et qui est donc « récupérée par le pouvoir », « aliénée, limitée, symbolique ». A leurs yeux, le seul théâtre valable est le théâtre de rue gratuit et libre, préoccupé en priorité par l'action politique et révolutionnaire. Comment peut-on lui interdire les rues d'Avignon et prétendre organiser « un festival de contestation » ? interrogent-ils sans relâche. Ils reprochent aux organisateurs d'avoir choisi le Verger pour porter la contestation ; là aussi, ils préféreraient la rue.

Personne ne trouve grâce auprès d'eux, sauf peut-être le Living. Dans la tradition de mai, ils s'acharnent contre tout : le Festival et la société, le Parti Communiste et la C.G.T., la droite et le centre, le Maire d'Avignon et le Député de la circonscription, Vilar et Béjart, ne ménageant pas les insultes, traitant tout le monde de « fasciste ».

Malgré leur mentalité d'anciens combattants de mai, leur agressivité ne fut le plus souvent que verbale, mais leurs attitudes arrivèrent à créer un climat de violence, provoqué d'ailleurs par l'intervention des forces de l'ordre qui se fit contre la volonté des organisateurs.

Ils s'expriment par affiches (« Avignon, supermarché de la culture », « Non à la culture de Papape »), slogans (« Consommez », « Bon appétit », « On vous prépare de la culture sur mesure »), chansons (ils chantent volontiers l'Internationale), et de nombreux tracts. Ils profitent de l'occasion pour vendre la littérature de mai.

Le premier jour, ils se manifestent peu ; sur la Place de l'Horloge, et le soir, assis sur les marches du Palais, ils lancent des apostrophes aux spectateurs.

Mais le lendemain, l'interdiction par le Préfet du Gard d'une pièce dont Gérard Gelas est l'auteur et le metteur en scène, *La Paillasse aux seins nus*, qui devait être jouée par la Troupe du Chêne Noir, à Villeneuve-lès-Avignon, va mettre le feu aux poudres. Cette interdiction va donner aux enragés le prétexte qu'ils attendaient ; ils sautent sur cette occasion inespérée pour commencer le processus de destruction du Festival.

Un tract avait appelé, dans l'après-midi, à une réunion de discussion sur le Festival, Place de l'Horloge. Le rassemblement va se transformer en manifestation de protestation contre l'interdiction, et provoquer l'intervention des C.R.S. qui « dédagèrent » la place et arrêteront une vingtaine de manifestants pour vérification d'identité.

(Le lendemain 19 juillet, les forces de l'ordre devaient intervenir à nouveau, vers une heure du matin, alors que quelques groupes, dont certains avaient chanté l'Internationale, discutent encore. Ils les matraqueront jusqu'aux terrasses de café, et en arrêteront quelques-uns. A partir

de ce soir-là, la police resta toujours présente, mais n'intervint plus jusqu'au 30 juillet).

Les enragés commencent à demander à Béjart et à Beck de ne pas jouer par solidarité avec le Chêne Noir. Selon les procédés habituels, ils annoncent même que les deux artistes refusent de jouer, alors que Maurice Béjart n'avait pas encore été touché pour prendre position. Ils pousseront le Living et les comédiens du Chêne Noir à avoir des réactions plus vigoureuses contre l'interdiction ; ces derniers avoueront ensuite avoir été manœuvrés ; le Living, lui, ne jouera pas ce soir-là.

Ils demandent aussi la démission de Vilar : « Puisque vous avez démissionné de l'Opéra pour des raisons politiques, ne pensez-vous pas que le moment est venu de démissionner du Festival par solidarité avec nos camarades emprisonnés ? ».

Ni Vilar, ni Béjart ne les ayant suivis, ils essaieront à plusieurs reprises de perturber les spectacles de ballets, de monter sur la scène pour s'asseoir ou s'y coucher, d'intervenir pendant les entr'actes en lançant des slogans ou des interjections.

Leur action était limitée par le manque de places libres et par le service d'ordre du Festival qui arrêtait leurs tentatives. Ce service d'ordre était composé de tout le personnel : les inspecteurs de salle, contrôleurs, ouvreuses restaient jusqu'à la fin des représentations, les machinistes protégeaient le plateau, et l'équipe de monteurs surveillait l'extérieur.

De son côté, Béjart avait la riposte facile : il répondit soit en faisant une improvisation avec ses danseurs autour de ceux qui étaient couchés sur la scène, soit en couvrant leurs interventions par de la musique, en général, sous les applaudissements du public.

En dehors de la Place de l'Horloge, le grand lieu de réunion des enragés est le Verger, forum ouvert à la discussion, de 5 à 7 heures, pour servir à la réunion des Assises du Théâtre.

Ces Assises devaient poursuivre les réflexions commencées un peu partout depuis le mois de mai. Des commissions, largement ouvertes à tous ceux qui voulaient y participer, siégeaient dans les écoles de Champfleury et de Monclar. Puis tous les soirs, au Verger, un compte-rendu devait être effectué afin de permettre une confrontation des idées entre les commissions d'une part, et entre les commissions et le public d'autre part. Ce procédé devait assurer une grande ouverture aux débats.

En fait, dès le premier jour, les contestataires accaparent le Verger, qu'ils rebaptisent vite « le Potager », à leur seul profit, « accablant de leur mépris les malheureux réformistes qui préfèrent une réflexion sur l'action à une action directe mais imprécise ».

Dès l'ouverture, le 20 juillet, ils contestent tout : la disposition des bancs, la présence des micros, etc... dans le plus grand désordre. Les meneurs de jeu arriveront tout de même à imposer que chacun parle au micro à son tour, et à faire respecter l'horaire. Ils purent aussi exposer les principaux thèmes des commissions : « Rôle politique du spectacle dans la société », « Rapports avec le public », « Nouvelles formes du

théâtre », « Le théâtre et les pouvoirs », « La liberté d'expression », « La danse », « Théâtre et révolution », « Enseignement de l'art dramatique ».

Mais à partir du lendemain, rares furent les participants des Assises qui purent faire entendre leur voix. Leurs comptes-rendus, lorsqu'ils pouvaient les lire jusqu'au bout, étaient escamotés par les enrégés que cela n'intéressait visiblement pas, et qui préféraient d'autres discussions. Tout débat public sur les thèmes évoqués étaient rendus impossibles.

Et les contestataires, si opposés au « ghetto intellectuel » furent les premiers à empêcher les commissions d'en sortir, en les isolant du public. C'est ainsi qu'une séance du Verger fut entièrement occupée par un débat sur l'agression subie par le Living Theatre et par des « chevelus », une autre par des discussions sur les interpellations et les vérifications d'identité dont ils étaient l'objet.

Pendant les quinze jours, les réunions furent presque toujours houleuses, les discussions passionnées, parfois pittoresques, et toujours confuses.

Au cours de ces chaudes après-midi, les enrégés, incapables de dialoguer en raison de leur intolérance, pratiquèrent un véritable terrorisme verbal.

A partir du 22 juillet, ils se réunissent aussi tous les jours à 15 heures au Théâtre des Carmes, salle de la Nouvelle Compagnie d'Avignon, qui, très vite, se désolidarise d'eux. Ils iront ensuite dans la cour du Lycée Mistral où est hébergé le Living.

Quelle était l'attitude de Jean Vilar ? Dès le début, sa position fut claire :

« J'estime que les représentations doivent avoir lieu, et doivent avoir lieu dans les conditions qui les rendent possibles. C'est la raison pour laquelle tous ceux qui sont responsables du Festival et des représentations, ont organisé eux-mêmes leur propre service d'ordre... Il n'est pas de mon rôle, il n'est pas de mon goût de faire appel aux forces de l'ordre... et nous le ferons pas... Nous défendons ce que les Avignonnais et nous, artistes, techniciens et ouvriers, avons patiemment construit en vingt ans ». (1)

De son côté, le Maire, M. Duffaut, affirmait le 19 juillet : « Les Avignonnais n'accepteront jamais que des éléments irresponsables, qui ne représentent rien, apportent ici la perturbation. Je peux même dire que la population sera capable de faire le service d'ordre elle-même, si cela devient nécessaire, et je serai à ses côtés ».

Au milieu de cette effervescence, on pouvait craindre la réaction des jeunes gens hébergés par les Rencontres et les Centres. En fait, ils resteront toujours très calmes, et prendront position en faveur du Festival dans un communiqué, le 21 juillet :

« Ils n'acceptent pas que des provocations tendent à supprimer les

(1) Cité par *Le Provençal*, 21 juillet 1968.

travaux et les spectacles. Il est indispensable que le Festival continue d'évoluer dans le sens d'un élargissement plus démocratique de son public. Le Festival constitue, depuis 21 ans, un incontestable foyer de création artistique et de réflexions. Les discussions librement ouvertes à tous, cette année, peuvent être l'occasion de toutes les contestations et de toutes les remises en question.

« Ils dénoncent toute atteinte à la liberté d'expression ».

Opposés aux interventions des forces de police, ils demandent leur retrait et « s'engagent, en ce qui les concerne, à faciliter le déroulement des spectacles et des travaux du Festival ».

LES AVIGNONNAIS

Nous avons vu qu'une partie de la population avignonnaise appréciait peu le choix du Living Theatre et son mode de vie. Mais la presque totalité prit très mal l'arrivée des enragés, leurs manifestations, et l'atteinte portée à son Festival et à la réputation de la ville.

Alors qu'ils étaient venus pour « informer » cette population, les enragés ne parvinrent qu'à la dresser contre eux. Paradoxalement, ils réussirent ce que vingt ans d'efforts n'avaient pu arriver à vraiment réaliser : faire sortir la majorité de la population de son indifférence, intéresser les Avignonnais à leur Festival, que ce soit pour le critiquer ou le défendre. Jamais cette manifestation n'avait autant cristallisé les passions. Le grave fut qu'elle entraîna certains habitants à la violence.

De la droite à la gauche, ce fut un tollé général. Les motivations étaient différentes, mais la lutte contre les « pieds sales » et les « cheveux longs » devint un des thèmes pour la défense du Festival. Beaucoup se déclaraient prêts à assurer leur propre service d'ordre.

La lutte pour la Mairie continuant, M. J.P. Roux rendait le Maire responsable des difficultés du Festival, puisqu'il avait accepté sa nouvelle orientation « qui est de choquer et non de plaire », n'avait « fait venir que des troupes étrangères », dont le choix fut « exclusivement politique », « qu'il a lui-même mis en place tous les acteurs de ce désordre ».

« Il faut prendre, dès maintenant, des mesures d'ordre et d'assainissement... Nous ne voulons plus d'un festival de contestation sordide, mais un festival d'une qualité incontestable. Avignon ne deviendra pas une poubelle. Avec tous les Vaclusiens, nous agirons pour qu'Avignon continue à éclairer le monde culturel des plus hautes valeurs artistiques françaises ». (1)

« Le Méridional » qui le soutenait, faisait part, le 20 juillet, de la « colère qui gronde » contre « l'attitude grossière et provocatrice d'éléments étrangers à Avignon, et venus sur place uniquement pour provoquer une agitation politique malvenue et néfaste... ».

(1) 19 juillet 1968.

« Va-t-on livrer Avignon aux mendiants, aux crasseux, aux miteux de tout poil, toutes vêtements, couleurs, nationalités imprécises, forbans de tout acabit ? Vont-ils chasser ceux qui viennent dans nos restaurants, nos hôtels, admirent nos monuments ? » interrogeait un lecteur, dans une lettre ouverte aux responsables. La solution est toute trouvée : « Messieurs les responsables, nettoyez les écuries d'Augias... Deux compagnies de C.R.S. sont ici. Leur tâche sera vite faite... nous demandons une sélection bienveillante mais ferme.... ».

Le même jour, « Le Méridional » publiait deux communiqués, l'un d'un « mouvement pour le renouveau », l'autre d'un « Comité d'action pour les libertés avignonnaises », réagissant contre la présence « d'agitateurs », demandant à la Municipalité et aux pouvoirs publics d'intervenir.

« Souhaitons de ne pas avoir à nous substituer aux pouvoirs publics, mais, conscients de nos actes, nous n'hésiterions pas à le faire, si cela s'avère nécessaire ».

Un autre tract, émanant de l'Entente du Centre Républicain, proclamait :

« Avignon en a assez... de voir un homme ouvrir les portes de la ville à des bandes de voyous obscènes et crasseux, venus salir notre ville avec notre argent... Il est scandaleux, qu'à ce XXII^{me} Festival, n'aient été invitées que des troupes étrangères. On peut avec des Français faire beaucoup mieux... ».

Et rapidement, ce besoin d'action ne se manifesta plus seulement en paroles. C'est ainsi que le 20 juillet, un « commando » pénétrait dans le vieux Lycée, et poursuivait les comédiens du Living à travers la cour et les étages. Peu après, un jeune homme à cheveux longs était entraîné dans un lieu désert, et tondu. Un peu plus tard, des groupes prenaient à partie les contestataires sur la Place de l'Horloge.

Alors que Jean Vilar proteste : « Il est de mon devoir de déclarer que ceux qui ont commandé ou guidé, de loin, ces groupes, se déshonorent, déshonorent la ville qui nous accueille, nous déshonorent tous, nous, artistes, organisateurs et ouvriers. Nous protégerons nos camarades, comme nous protégerons tous les jeunes qui viennent à Avignon, comme nous protégerons la tenue de nos spectacles contre qui que ce soit ».

« Le Méridional », lui, voit dans ces agissements « la réaction des Avignonnais pour ramener le calme en ville ».

« Ces jeunes avignonnais organisèrent un ratissage efficace, se promettant entre autres, de... jouer de la tondeuse et du savon ». « Sous l'œil amusé de la foule, ils « s'intéressèrent » tout particulièrement à certains agitateurs ».

Le 23 juillet : « nous savions bien qu'Avignon pouvait compter sur les Avignonnais de bonne volonté — ils sont les plus nombreux — de toutes tendances ».

Le lendemain, c'était un journaliste du « Provençal » qui était agressé, Place de l'Horloge, dans l'exercice de ses fonctions.

De leur côté, les communistes stigmatisent les enragés, mais analysent la situation sous un angle très différent.

Pour eux, le Festival est menacé par des éléments politiques. L'opération politique locale se doublerait de la « volonté sur le plan national d'étouffer une entreprise artistique à caractère de liberté et d'ouverture ».

Les incidents sont « adroitement téléguidés ». « Pouvoirs publics, réaction avignonnaise, agitateurs gauchistes, se partagent le travail. Les C.R.S. complètent l'association » : le Préfet du Gard, en interdisant une pièce inconnue, le groupe gauchiste en sautant sur l'occasion pour provoquer une contestation permanente du Festival, les C.R.S. en intervenant mais sans inquiéter les agitateurs, « la réaction avignonnaise avec, à sa tête, le Député gaulliste Roux », en engageant une campagne contre le Festival, et en envoyant « des nervis à sa solde attaquer les festivaliers ».

« L'objectif des uns et des autres est clair : ils veulent couler le Festival ».

« Ce qui est reproché à Jean Vilar et au Festival, c'est de manquer de docilité à l'égard du pouvoir... Le Festival ne doit pas être et ne sera pas perturbé ». (1)

Après l'attentat contre le Living, ils protesteront, et la C.G.T. proposera que des ouvriers « montent la garde » chaque nuit au Lycée, et quelques-uns iront.

« Nous n'acceptons pas que s'installe un climat policier... qu'une poignée d'éléments provocateurs, dits de gauche, facilite cette entreprise qui vise le Festival lui-même ». Ils veulent assurer la protection des artistes et « mettre un terme aux agissements des factieux ».

Le 22 juillet, au cours d'une réunion organisée à la Mairie, à l'initiative du Parti Communiste, qui avait lancé un appel aux « organisations démocratiques, syndicats, groupements culturels et artistiques d'Avignon », est constitué un Comité de défense du Festival.

La réunion était présidée par le Docteur Pons, ancien Maire, et M. Mesliand, candidat du P.C. aux dernières élections législatives ; divers organismes de gauche étaient représentés : C.G.T., Jeunesses Communistes, Syndicat National de l'Enseignement Secondaire, F.G.D.S., U.N.E.F., Fédération des Œuvres Laïques, ainsi que, Amis du Théâtre Populaire, Centres de Jeunes et de Séjour, Maison des Jeunes et de la Culture, Nouvelle Compagnie d'Avignon, etc... et de nombreux observateurs.

Les communistes prendront aussi position contre le tapage nocturne dans le quartier des Carmes. « Chaque soir, de 21 heures à 3 heures du matin, des groupes qui se prétendent révolutionnaires hurlent et manifestent... ». (2)

Le P.S.U. réproouve, lui aussi, les actes des contestataires, et au cours d'un meeting, le 29 juillet, se déclare solidaire du Living Theatre.

(1) « Halte au complot contre le Festival », tract du 20 juillet.

(2) Cellule Vaillant-Couturier du P.C.F. 30 juillet.

Pour lui, le Festival serait menacé parce qu'il est « un des derniers bastions de la résistance politique à la toute puissance gaulliste ». « Il prolonge le Mouvement de mai par le contenu des spectacles... par l'ouverture à tous des Assises... par la remise en question de la société à travers le théâtre et les différents modes d'expression ». ⁽¹⁾

Le P.S.U. se propose donc d'empêcher sa destruction « par le pouvoir gaulliste » et par « volonté nihiliste ».

Enfin, M. Raoul Colombe, adjoint au Maire, Président du Comité de Coordination des Activités Avignonnaises, était à l'origine d'un autre Comité de vigilance : tous les dirigeants sportifs et sportifs licenciés étaient appelés à participer à une réunion à la Mairie, dans le but de « défendre le Festival et la ville d'Avignon », le 23 juillet. Car, les Avignonnais ne sauraient tolérer qu'on vienne les « insulter » et « saborder » un Festival vieux de vingt ans.

« S'il le faut, nous demanderons à la Préfecture d'agir, d'arrêter et expulser les meneurs et autres agitateurs. Le cas échéant, prouvez que vous êtes là et bien là ».

On put se demander un moment si une crise municipale n'allait pas s'ouvrir à la suite de ces événements, le Conseil Municipal comprenant des membres de plusieurs tendances. Mais le 23 juillet, celui-ci, réuni en séance plénière, approuvait à l'unanimité une motion de confiance à M. Duffaut :

« Il déplore la présence d'une cinquantaine de personnes étrangères au Festival qui, par leur tenue, leurs propos, leurs manifestations, ont tenté de troubler les représentations ou la paix de la rue.

« Le Conseil approuve les mesures prises par les responsables du Festival qui, par leurs propres moyens, ont assuré l'ordre durant les représentations.

« Il remercie la jeunesse avignonnaise qui, par ses saines réactions, a montré à ces agents de désordre qu'ils étaient un corps étranger dans une cité où ils n'ont pas leur place.

« Il ne peut approuver :

— « la violation du domicile de comédiens, pas plus que les sévices dont ils ont été l'objet.

— « la recherche délibérée d'incidents par des commandos de mercenaires dont le but est le prolongement d'une action politique »...

Au cours des nuits tumultueuses, le Maire et les Conseillers Municipaux furent toujours présents sur les lieux d'agitation, pour essayer de limiter au maximum les incidents.

(1) Tract du 29 juillet.

LE LIVING THEATRE

Dans ce climat de grabuge et d'intoxication, le Living Theatre allait servir à créer l'événement qui, jusque-là, avait manqué aux contestataires pour asseoir leur critique du Festival restée bien théorique (il était difficile d'imputer à Jean Vilar l'attaque du Living et les coupes de cheveux).

Le Living va apporter sa contribution à la contestation. Dès leur arrivée, il avait accordé son soutien aux enragés, hébergeant même certains d'entre eux au Lycée.

Le 18 juillet, il avait refusé de jouer *Antigone* par solidarité avec le Chêne Noir, mais remplacé la représentation par une répétition générale de *Paradise Now* le lendemain.

Le 20, il menace de ne pas jouer si on évacue la centaine de personnes qui se sont introduites dans la cour arrière du Cloître. L'administration du Festival cède et les contestataires envahissent les galeries et les postes de la régie, au mépris des consignes de sécurité. Après un rappel à l'ordre du Maire qui envisage le paiement du forfait après chaque représentation, Julian Beck s'engage à respecter désormais ces consignes.

Mais la création collective de la troupe américaine allait envenimer les choses, moins la pièce elle-même que ses prolongements.

Malgré ses promesses, lors de la première de *Paradise Now*, Beck prend fait et cause pour les « sans billet » qui exigeaient l'entrée libre au Cloître, et il demande à Vilar d'ouvrir les portes. Sous les insultes, celui-ci refusa, par principe, bien que des spectateurs en règle aient déjà libéré de nombreuses places.

La deuxième représentation donnait encore lieu à des manifestations sur la place des Carmes. Des enragés, pendant toute la soirée, secouèrent les grilles en hurlant des slogans directement inspirés par le spectacle du Living, qui vient de temps en temps leur apporter la réplique, de l'autre côté des grilles : « Je ne peux pas entrer au théâtre sans payer », « le théâtre est en prison », « ouvrez les portes ».

Paradise now est une expérience de théâtre révolutionnaire : sans histoire suivie et sans texte, les acteurs essaient, pendant tout le spectacle, d'arracher la salle à sa passivité, par des attitudes et des interpellations qui se veulent provocantes.

La représentation devait se poursuivre par un défilé des comédiens et des contestataires, dans les rues du quartier, vers 3 heures du matin, au grand émoi des riverains.

Au surplus, une émission de la télévision régionale sur la séquence la plus scabreuse avait beaucoup ému la population.

Le Conseil des Adjoints décide alors, le 26 juillet, de faire remplacer la pièce, et charge un huissier d'en faire notification à Beck :

« La Municipalité de la ville d'Avignon constate que la troupe du Living Theatre ne s'est pas conformée à ses obligations en donnant au spectacle de *Paradise Now* un caractère contraire à l'ordre public, que les

artistes se sont répandus sur la place des Carmes, que ce spectacle s'est poursuivi dans de nombreuses rues, ce qui a provoqué un tapage nocturne se prolongeant jusqu'à 3 heures du matin, que ces faits ont légitimement ému la population et que ce désordre ne saurait être toléré... ».

En fait, cette notification ne devait prendre effet que le lendemain. Une troisième représentation de *Paradise Now* suscita moins d'incidents, le Living évita de se manifester comme la veille aux grilles d'entrée, et renonça, sur intervention de Vilar, à quitter les lieux en cortège.

Le lendemain, Julian Beck propose d'apporter des modifications à la pièce. Devant le refus du Maire, il promet, soit de remplacer par un autre spectacle, soit de faire relâche les soirs où devait être joué *Paradise Now*. Il devait donner sa réponse dans les vingt-quatre heures.

Comme il avait manifesté l'intention de jouer dans la rue, le Maire prend un arrêté interdisant « toutes manifestations ou représentations théâtrales sur la voie publique et ses dépendances... dans la commune d'Avignon, pendant la durée du Festival », mais ne s'oppose pas à des représentations dans un local privé.

« Je n'ai pas voulu contester la pièce, précisa M. Duffaut, je n'ai pas voulu contester la liberté de l'expression théâtrale, j'ai simplement protesté contre l'exploitation de la pièce hors de la scène ».

Le Maire estimait qu'il y avait « rupture de contrat », puisque la trame générale de la pièce fournie par le Living ne comportait pas de prolongement dans la rue.

« Je ne pouvais permettre que la pièce soit jouée dans la rue, d'une part, parce qu'on ne peut imposer un spectacle à des gens qui ne veulent ni le voir ni l'entendre, ensuite parce que la nature de la pièce ne permet pas de la représenter devant des enfants. Le responsable officiel du Festival que je suis, ne pouvait permettre que le Festival se fasse à lui-même concurrence en donnant des spectacles gratuits sur la voie publique ». (1)

Le 28 juillet, Beck, après avoir consulté sa troupe, revenait sur sa décision de la veille, et annonçait publiquement au Verger son intention de quitter le Festival, dans une longue déclaration en onze points :

« Nous nous retirons du Festival,

1° Parce que, sans que le mot « interdiction » ait été prononcé, *Paradise Now* a été interdit par la Municipalité, sous menace d'une action répressive et judiciaire ;

2° Parce que les responsables du Festival, représentés par le maire, ont interdit toute représentation gratuite dans les rues d'Avignon, alors que la totalité des places payantes étaient déjà vendues. Les responsables affirment ainsi, catégoriquement, que la population n'a pas le droit d'accéder au théâtre sans payer ;

3° Parce que nous avons le choix entre subir la contrainte de la municipalité qui supprime notre liberté d'expression, et travailler pour assurer notre propre liberté et celle des autres ;

(1) *Le Monde*, 30 juillet 1968.

4° Parce que nous avons le choix entre nous incliner devant l'exigence appuyée par une sommation d'huissier et nous retirer du Festival qui veut nous empêcher de jouer ce qu'il nous a demandé de jouer ;

5° Parce que nous voulons choisir la solution propre à diminuer le climat de violence qui règne dans la ville... ».

Le Living Theatre devait quitter Avignon quelques jours après, le 31 juillet, et assigner la Municipalité en procès, pour excès de pouvoir et rupture abusive de contrat.

Il y a une contradiction évidente entre les ambitions du Living : jouer sur la place publique, avec la participation de tous les passants, et le fait qu'il s'était engagé, moyennant un cachet, à jouer devant des spectateurs qui payaient leur place. Il lui était impossible de s'insérer complètement dans le système sans renier sa profession de foi ; comme d'ailleurs il était impossible aux responsables du Festival de ne pas faire respecter certaines mesures.

Mais il semble que l'attitude du directeur du Living, qui s'est plusieurs fois dédit au cours de ce Festival, soit due, en grande partie aux contestataires qui l'obligèrent souvent à prendre des positions extrêmes. Car le conflit qui a opposé la Municipalité et le Living Theatre n'était qu'une phase de la lutte menée contre le Festival par ceux qui voulaient sa mort.

« Par conviction ou par caractère, on ne sait trop, Julian Beck était prêt à renier ses engagements, à se faire filmer derrière les grilles du Cloître en train de crier : « Libérez-nous ! », à laisser insulter ses hôtes et à empêcher les riverains de dormir ». (1)

L'interdiction de *Paradise Now*, après quelques jours de calme relatif chez les enragés, fait remonter la fièvre. Ils se massent à l'entrée du Palais des Papes en lançant des slogans hostiles (« Vilar, Béjart, Salazar »), et à la sortie du spectacle, bloquent l'entrée de la rue. La police n'intervient pas.

Mais deux jours après, une nouvelle manifestation non violente se déroule devant les barrières d'entrée : une cinquantaine de personnes, qui auraient voulu que Béjart cesse de jouer après le départ du Living, s'allongent au milieu de la rue, bloquant le passage aux spectateurs obligés de les enjamber. Un peu plus tard, ils seront attaqués sans ménagement par des « commandos de sportifs avignonnais », et les forces de l'ordre devront les « protéger ». Une cinquantaine de personnes seront arrêtées, mais relâchées rapidement sur intervention des responsables du Festival.

Ensuite, le calme revint à Avignon. Il n'y eut pas d'incidents lors de la représentation gratuite donnée par Béjart sur les bords du Rhône accompagnée d'un aioli « monstre » offert par la Municipalité, dans la nuit du 4 août !...

(1) B. Poirot-Delpech, *Le Monde*, 28-29 juillet 1968.

On comprend mal cette festivité, après l'interdiction qui avait été faite au Living de jouer dans la rue et gratuitement. La différence de traitement parut choquante et excita l'ire des enragés : « La bourgeoisie interdit le Living Theatre. La bourgeoisie nous offre du pain, des jeux, des flics... ».

Mais lorsque le cinéma prend la relève de Béjart dans la Cour d'Honneur, la vague de contestation reprend.

Les enragés voulurent obliger les cinéastes à se retirer d'un Festival « frappé par la censure, et où ne figure plus *Paradise Now* ». (Seul Jean-Luc Godard s'opposa à ce que le Festival utilise son écran). Ils essayèrent à nouveau de perturber les représentations, en associant cette fois aux problèmes du Festival ceux de la surproduction et de la mévente des fruits, puis des pintades dans la région !... Ces malheureux animaux furent lâchés sur la scène lors de la projection du film de Jean Rouch !

« En s'en prenant à Jean Vilar, instigateur d'un mouvement qui a connu, en s'embourgeoisant, le sort de toutes les révolutions, les contestataires d'Avignon — au moins certains d'entre eux — ont voulu attaquer le mal à sa racine. Avec un mélange troublant d'injustice réelle et d'intuition profonde, ils ont pensé que le berceau de l'expérience devait en être le tombeau ». (1)

Néanmoins, le Festival est arrivé à surmonter la grande tourmente.

M. Duffaut se déclara « satisfait qu'il ait pu se dérouler sans incident majeur. Ainsi est sauvegardé son avenir, ce qui n'aurait peut-être pas été le cas si 1968 avait marqué une interruption ». Et pour l'avenir : « Je souhaite un Festival équilibré, n'excluant pas la recherche ni la contestation, mais refusant la parodie et la dérision ». (2)

Quant à Jean Vilar, la principale cible : « Les contestataires n'ont pas tué le Festival. Ils ne pourront pas le tuer, car c'est une énorme machine en marche depuis longtemps. Mais leur action risque d'inciter la ville à exercer un contrôle qui n'avait jamais existé depuis vingt ans, et de ce fait, à transformer le plus libéral des festivals en une manifestation parfaitement conservatrice ». (3)

« Le Festival a eu le mérite d'exister, de ne pas sombrer... Nous avons eu des heures difficiles. Nous avons frôlé le danger et le pire pouvait arriver. A tort ou à raison, nous avons tenu, nous n'avons pas cédé ». (4)

Quant aux résultats, ils furent très satisfaisants malgré les événements et malgré les défections des diverses troupes.

(1) Claude Sarraute, *Le Monde*, 16 août 1968.

(2) *Le Provençal*, 15 août 1968.

(3) Jean Vilar, *Le Provençal*, 31 juillet 1968.

(4) Jean Vilar, Conférence de presse du 13 août 1968.

Le Ballet du XX^me Siècle fit salle comble tous les soirs (60.340 spectateurs), le Living Theatre aurait dû jouer à guichet fermé.

Les seize concerts du Cloître des Célestins, qui restèrent en dehors du mouvement de contestation, et ne furent jamais troublés, à une exception près, eurent un grand succès (10.860 auditeurs).

De son côté, le cinéma reçut un accueil enthousiaste. Dans sa nouvelle formule de festival « sans jury, sans prix, hors censure, et hors commerce », il réunissait des films inédits ou peu connus autour de trois grands thèmes : « cinéma expérimental », « cinquante ans de cinéma soviétique » et « hommage à Buster Keaton ».

Vilar put donc parler des 132.000 spectateurs qui ont fréquenté le Festival en 1968. En fait, il faut se garder de confondre nombre d'entrées et nombre de spectateurs.

Alors que le concept de culture de consommation se trouvait condamné à travers la contestation du Festival, jamais celui-ci n'avait enregistré une si forte tendance à la consommation de spectacles. On a pu se rendre compte du phénomène dans les organismes d'accueil, et les responsables en ont témoigné : Alors que le nombre de personnes hébergées était sensiblement le même que l'année précédente, le nombre de spectacles vus a été bien plus considérable. Certains participants auraient suivi dans la même journée deux séances de cinéma, un concert et un spectacle de ballets. Comment pourrait-on faire plus ! Les autres activités en souffrirent.

Mais alors cette attitude va à l'encontre du but du Festival et des organismes d'accueil : être un lieu de réflexion et d'échanges d'idées.

De l'avis général par exemple, le nombre de films proposés par les Rencontres Cinématographiques (140) était trop élevé. La place presque permanente du cinéma aurait détruit l'équilibre des journées.

Le public non préparé n'est pas capable de construire un programme, de faire des choix ; il a souvent tendance à souhaiter voir le plus de choses possibles dans le minimum de temps. Pour freiner cette boulimie, il faut envisager une organisation plus rationnelle des spectacles.

On aurait pu penser que ces troubles seraient très préjudiciables aussi à la renommée de la ville. Il n'en fut rien. Ce fut, au contraire, une excellente réclame. Certains assurent même que les Aixois, malgré leur condescendance habituelle envers le Festival d'Avignon, auraient été un peu jaloux de la publicité qu'apportait la « contestation ».

En effet, on n'avait jamais tant parlé d'Avignon qu'au cours de l'été 1968. Il n'est pour en juger que de voir l'afflux des journalistes au Festival (1) :

L'Agence France-Presse avait délégué, à titre de correspondant permanent, pendant toute la durée du Festival, le chef de ses services culturels. Tous les grands journaux nationaux, ainsi que quatre agences photographi-

(1) Cf. *Avignon-Expansion*, octobre 1968.

ques, ont eu un envoyé spécial, pendant huit ou dix jours au moins.

Le bureau du Festival a dénombré : 36 envoyés spéciaux des journaux nationaux, 9 envoyés spéciaux régionaux, 170 représentants de la presse française, et 75 journalistes venant de dix-neuf pays étrangers.

Pour la presse écrite : 11 quotidiens nationaux, 117 quotidiens régionaux, 112 périodiques français et 70 journaux étrangers ont parlé du Festival en 3.000 articles.

De leur côté, l'O.R.T.F. et les radios périphériques assurèrent de nombreux reportages.

Mais le XXII^{me} Festival ne se déroula pas tout entier dans une atmosphère de violence, de provocation et d'intolérance.

Nombreuses furent les soirées calmes, où sur la place de l'Horloge, noire de monde, transformée en forum permanent, festivaliers et Avignonnais, « contestataires » et « bourgeois » entamaient familièrement des discussions animées, passionnées et interminables. De larges débats s'installaient de groupes en groupes, jusqu'à une heure avancée de la nuit. Tout dialogue qui s'animait entre deux interlocuteurs provoquait vite un petit attroupement : certains entraient dans le jeu, d'autres s'agglutinaient en simples badauds.

Par ailleurs, tout un côté folklorique de la contestation apportait une atmosphère de fête, de détente à une foule qui manifestait une grande allégresse : outre le numéro traditionnel d'Aguigui, les chansons, les guitares, les peintres et les décorateurs de pavés constituaient souvent un véritable spectacle.

CONCLUSION

Le Festival d'Avignon, dont le rayonnement est considérable, est un phénomène culturel comme il en est peu.

Historiquement, son influence est essentielle dans le domaine artistique : à l'origine d'une nouvelle esthétique qui devait marquer l'art dramatique contemporain, il a contribué à donner aussi au théâtre une nouvelle morale : celui-ci aura, après lui, davantage de préoccupations sociales.

D'autre part, il a engendré le grand courant de la culture populaire et de la décentralisation. A la fin de la guerre, Vilar est apparu à toute une génération d'hommes de théâtre, comme le chef de file qui pouvait les sortir de « l'ornière du théâtre bourgeois ». Il a donné l'exemple de ce qui allait devenir la règle de tous les grands metteurs en scène : la recherche d'un style nouveau et la qualité des relations avec le public. Son influence est reconnue par la plupart des animateurs des Centres Dramatiques.

A l'heure actuelle, de nombreux éléments sont à mettre à l'actif de cette manifestation :

En premier lieu, son ouverture à d'autres formes d'art que le théâtre : danse, musique, cinéma, et cette année, arts plastiques.

Ensuite, l'élargissement considérable de son public, dont les principales caractéristiques sont la jeunesse et un équilibre entre la fidélité et le renouvellement, gage le plus sûr de sa vitalité.

Les Rencontres Internationales et les Centres de Jeunes et de Séjour ont favorisé d'une façon originale son expansion.

En multipliant les possibilités d'échanges et de rapprochements entre le public et les artistes, par les dialogues au Verger et dans les Centres, le Festival n'a jamais cédé à la tentation du « vedettariat », malgré la participation aux spectacles de très grands acteurs.

Nous avons vu que le Festival tend à s'intégrer davantage à la ville, puisque celle-ci assure toute son organisation et son financement, à tenir un rôle de plus en plus grand dans sa vie artistique de toute l'année, par l'intermédiaire du Conseil Culturel.

Si son apport à l'économie avignonnaise est loin d'être négligeable, il a aussi contribué à maintenir à la ville une audience nationale et internationale.

Avignon n'est pas le simple lieu d'accueil d'un spectacle de valeur destiné à un public restreint, mais une véritable capitale culturelle, la plus belle maison de la culture qu'on puisse rêver, « sans murs autres que ceux de la cité papale, sans toit autre que ce merveilleux ciel de jour et de nuit », et en même temps, un des rares lieux où la « fête » ait repris ses droits.

Le Festival a, bien entendu, des insuffisances et des défauts.

Il est vrai que la participation des Avignonnais est faible. Ce problème est d'ailleurs le grand souci des organisateurs. On peut évidemment proposer des remèdes, mais seraient-ils efficaces ?

Il faudrait développer encore une information préalable à chaque festival auprès des groupements. Il est probable que le travail permanent d'une équipe d'action culturelle, sur le plan local, sensibiliserait davantage les autochtones. Mais la tentative que va faire cette année Ariane Mnouchkine va peut-être apporter, d'ores et déjà, des résultats : le Théâtre du Soleil donnera ses représentations dans une baraque foraine qui circulera dans la banlieue. La compagnie viendra dès le mois de juin à Avignon, pour se consacrer à sa tâche d'animation dans les quartiers populaires et dans les villes et villages du Vaucluse.

Quant à la participation des classes laborieuses en général, elle se heurte à un obstacle beaucoup plus difficile à franchir, car il se situe au niveau de l'instruction. A ce point de vue, l'ouverture du Festival à d'autres formes d'art, peut-être plus immédiatement accessibles à tous comme la danse, est une bonne chose.

En ce qui concerne l'art dramatique, nous avons vu quels seraient les risques d'une rupture totale avec le « théâtre traditionnel », pour une recherche du nouveau à tout prix. Ce risque est de restreindre encore les possibilités d'atteindre de nouvelles couches de la population. Le Festival doit conserver un certain équilibre entre un art classique et un art d'avant-garde, sans tomber ni dans la facilité, ni dans le style à la mode. Se voulant populaire, il doit proposer des œuvres dont le langage est perceptible à tous, et non réservé à quelques initiés.

La seule notion de « création » ne semble pas non plus être suffisante pour définir l'esprit du Festival.

Enfin, la tendance à la « consommation » de spectacles amorcée l'année dernière, sans échange d'idées, sans moment de réflexion, devrait être combattue.

Quoi qu'il en soit, grâce à l'esprit d'ouverture et de dialogue qui lui est spécifique, le Festival est perfectible, et il doit être aménagé de façon permanente s'il veut répondre à ses ambitions.

Lieu de création d'œuvres contemporaines ouvert à tous les arts, manifestation culturelle à vocation populaire, foyer de rencontres et de réflexion, le Festival d'Avignon, considéré comme entreprise pilote en la matière, paraît un élément indispensable et fondamental de la vie culturelle française. Et comme tel, son avenir est d'importance.

ANNEXES

ANNEXE I

PROGRAMME DU PREMIER FESTIVAL 1947

LA SEMAINE D'ART DRAMATIQUE

Les représentations que nous donnons en Avignon du 4 au 10 Septembre inaugurent un cycle d'art dramatique.

Dans les murs de ce Palais, imposant dans la nuit sa quiétude et sa force, nous voudrions pouvoir donner chaque année des spectacles capables de se mesurer, sans trop déchoir, à ces pierres et à leur histoire.

Puisqu'il est vain de proposer un programme sans en justifier par avance les buts, nous nous expliquons : il s'agit d'unir, comme jadis, l'art généreux du théâtre avec le repos et le plaisir de l'homme. Et non plus ce repos crispé que les théâtres clos imposent aux spectateurs de la grande ville, mais celui que la terre, la pierre et le ciel proposent à l'attention de tous dans le concours de fêtes exceptionnelles. Et l'on sait bien que l'art de la scène démerite à chaque fois qu'il échappe aux exigences du cérémonial, que celui-ci soit d'ordre confessionnel ou idéologique.

Ce Palais, ce séjour des Papes français de jadis, est peut-être de tous les lieux du monde le plus apte à nous soutenir en notre engagement.

Pour cette première année la tâche fut lourde.

Cependant, puisque nous avons pu parvenir à cette première manifestation, puisque nous avons rencontré l'aide et la confiance, puisqu'il nous est permis de croire que cette œuvre du premier jour ne sera pas unique, ce n'est plus à nous pour cette année qu'appartient la décision et c'est avec une bonne confiance que nous attendons le jugement de tous.

Jean VILAR.

ANNEXE II

PROGRAMME DES VINGT-DEUX FESTIVALS

I^{er} FESTIVAL

1947

LA TRAGÉDIE DU ROI RICHARD II

de William Shakespeare
Traduction de Jean Curtis
Costumes de Léon Gischia
Régie de Jean Vilar

L'HISTOIRE DE TOBIE ET SARA

de Paul Claudel
Costumes de Mario Prassinov
Musique de Gaston Litaize
Régie de Maurice Cazeneuve

LA TERRASSE DE MIDI

de Maurice Clavel
Régie de Jean Vilar

II^{me} FESTIVAL

1948

LA MORT DE DANTON

de Georg Büchner
Traduction d'Arthur Adamov
Costumes de Léon Gischia
Musique de Georges Delerue
Régie de Jean Vilar

SHEHERAZADE

de Jules Supervielle
Costumes d'Edouard Pignon
Musique de Darius Milhaud
Régie de Jean Vilar

LA TRAGÉDIE DU ROI RICHARD II

de William Shakespeare
Traduction de Jean Curtis
Costumes de Léon Gischia
Musique de Gaston Litaize
Régie de Jean Vilar

III^{me} FESTIVAL

1949

PASIPHAE

de Henry de Montherlant
Costumes de Léon Gischia
Régie de Jean Vilar

CEDIPE

d'André Gide
Costumes de Léon Gischia
Régie de Jean Vilar

LE CID

de Pierre Corneille
Costumes de Léon Gischia
Régie de Jean Vilar

LA TRAGÉDIE DU ROI RICHARD II

de William Shakespeare
Traduction de Jean Curtis
Costumes de Léon Gischia
Musique de Gaston Litaize
Régie de Jean Vilar

IV^{me} FESTIVAL
1950

HENRI IV
de William Shakespeare
Adaptation de Maurice Clavel et Jean Curtis
Costumes de Léon Gischia
Musique de Jacques Besse
Régie de Jean Vilar

LE PROFANATEUR
de Thierry Maulnier
Costumes de Léon Gischia
Régie de Jean Vilar

LE CID
de Pierre Corneille
Costumes de Léon Gischia
Régie de Jean Vilar

V^{me} FESTIVAL
1951

LE PRINCE DE HOMBOURG
de Heinrich von Kleist
Traduction de Jean Curtis
Costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

LA CALANDRIA
du Cardinal Dovizzi da Bibbiena
Traduction de Michel Arnaud
Costumes de Léon Gischia
Musique de Jacques Besse
Régie de René Dupuy

LE CID
de Pierre Corneille
Costumes de Léon Gischia
Régie de Jean Vilar

VI^{me} FESTIVAL
1952

LORENZACCIO
d'Alfred de Musset
Costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

L'AVARE
de Molière
Costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

LE PRINCE DE HOMBOURG
de Heinrich von Kleist
Traduction de Jean Curtis
Costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

VII^{me} FESTIVAL
1953

DON JUAN
de Molière
Costumes de Léon Gischia
Dispositif scénique de Camille Demangeat
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

LE MEDECIN MALGRE LUI

de Molière
 Costumes de Léon Gischia
 Dispositif scénique de Camille Demangeat
 Musique de Maurice Jarre
 Régie de Jean-Pierre Darras

LA GARDE MALADE

d'Henri Monnier
 Costumes de Léon Gischia
 Dispositif scénique de Camille Demangeat
 Musique de Maurice Jarre
 Régie de Georges Wilson

LA TRAGEDIE DU ROI RICHARD II

de William Shakespeare
 Traduction de Jean Curtis
 Costumes de Léon Gischia
 Musique de Maurice Jarre
 Régie de Jean Vilar

VIII^{me} FESTIVAL

1954

MACBETH

de William Shakespeare
 Texte français de Jean Curtis
 Costumes de Mario Prassinis
 Musique de Maurice Jarre
 Régie de Jean Vilar

CINNA

de Pierre Corneille
 Costumes de Marie-Ange Schlicklin
 Dispositif scénique de Camille Demangeat
 Régie de Jean Vilar

LE PRINCE DE HOMBOURG

de Heinrich von Kleist
 Traduction de Jean Curtis
 Costumes de Léon Gischia
 Dispositif scénique de Camille Demangeat
 Musique de Maurice Jarre
 Régie de Jean Vilar

IX^{me} FESTIVAL

1955

LA VILLE

de Paul Claudel
 Costumes de Léon Gischia
 Musique de Maurice Jarre
 Régie de Jean Vilar

MARIE TUDOR

de Victor Hugo
 Costumes de Léon Gischia
 Musique de Maurice Jarre
 Régie de Jean Vilar

DON JUAN

de Molière
 Costumes de Léon Gischia
 Musique de Maurice Jarre
 Régie de Jean Vilar

X^{me} FESTIVAL
1956

LE MARIAGE DE FIGARO

de Beaumarchais
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

LE PRINCE DE HOMBOURG

de Heinrich von Kleist
Traduction de Jean Curtis
Costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

DON JUAN

de Molière
Costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

CINNA

de Pierre Corneille
Dispositif scénique et costumes d'Emmanuel Auricoste
Régie de Jean Vilar

MACBETH

de William Shakespeare
Texte français de Jean Curtis
Dispositif scénique et costumes de Mario Prassinos
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

XI^{me} FESTIVAL
1957

HENRI IV

de Luigi Pirandello
Traduction de Benjamin Crémieux
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

MEURTRE DANS LA CATHEDRALE

de T.S. Eliot
Traduction d'Henri Fluchère
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

LE MARIAGE DE FIGARO

de Beaumarchais
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

XII^{me} FESTIVAL
1958

LES CAPRICES DE MARIANNE

d'Alfred de Musset
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

CEDIPE

d'André Gide
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

LORENZACCIO

d'Alfred de Musset
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

MARIE TUDOR

de Victor Hugo
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR

de Marivaux
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

XIII^{ème} FESTIVAL
1959

LE SONGE D'UNE NUIT D'ETE

de William Shakespeare
Traduction de Jules et Jean-Louis Supervielle
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Régie de Jean Vilar

MERE COURAGE

de Bertolt Brecht
Traduction de Geneviève Serreau et Benno Besson
Dispositif scénique et costumes d'Edouard Pignon
Musique de Paul Dessau
Régie de Jean Vilar

MEURTRE DANS LA CATHEDRALE

de T.S. Eliot
Traduction d'Henri Fluchère
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

XIV^{ème} FESTIVAL
1960

ANTIGONE

de Sophocle
Traduction d'André Bonnard
Dispositif scénique et costumes de Gustave Singier
Musique d'André Jolivet
Régie de Maurice Jarre et Jean Vilar

ERIK XIV

d'August Strindberg
Texte français de Carl-Gustaf Bjurström et Boris Vian
Dispositif scénique et costumes de Mario Prassinis
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

MERE COURAGE

de Bertolt Brecht
Traduction de Geneviève Serreau et Benno Besson
Dispositif scénique et costumes d'Edouard Pignon
Musique de Paul Dessau
Régie de Jean Vilar

XV^{me} FESTIVAL
1961

L'ALCADE DE ZALAMEA
de Pedro Calderon de la Barca
Texte français de Georges Pillement
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Georges Delerue
Régie de Georges Riquier et Jean Vilar

LES RUSTRES
de Carlo Goldoni
Texte français de Gilbert Moget
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Roger Mollien et Jean Vilar

ANTIGONE
de Sophocle
Traduction d'André Bonnard
Dispositif scénique et costumes de Gustave Singier
Musique d'André Jolivet
Régie de Maurice Jarre et Jean Vilar

XVI^{me} FESTIVAL
1962

LA GUERRE DE TROIE N'AURA PAS LIEU
de Jean Giraudoux
Dispositif scénique et costumes de Roger Chastel
Musique de Maurice Jaubert
Régie de Jean Vilar

L'AVARE
de Molière
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

LES RUSTRES
de Carlo Goldoni
Texte français de Gilbert Moget
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Roger Mollien et Jean Vilar

XVII^{me} FESTIVAL
1963

THOMAS MORE OU L'HOMME SEUL
de Robert Bolt
Texte français de Pol Quentin
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Georges Delerue
Régie de Jean Vilar

LA GUERRE DE TROIE N'AURA PAS LIEU
de Jean Giraudoux
Dispositif scénique et costumes de Roger Chastel
Musique de Maurice Jaubert
Régie de Jean Vilar

L'AVARE
de Molière
Dispositif scénique et costumes de Léon Gischia
Musique de Maurice Jarre
Régie de Jean Vilar

XVIII^{me} FESTIVAL
1964

LUTHER

de John Osborne
Adaptation de Pol Quentin
Dispositif scénique et costumes de Jacques Le Marquet
Musique de Maurice Jarre
Mise en scène de Georges Wilson

NICOMEDE

de Pierre Corneille
Dispositif scénique et costumes d'Agostino Pace
Mise en scène de Roger Mollien

ROMULUS LE GRAND

de Friedrich Dürrenmatt
Version française de Jean-Pierre Porret
Dispositif scénique et costumes de Jacques Le Marquet.
Musique de Karel Trow
Mise en scène de Georges Wilson

XIX^{me} FESTIVAL
1965

L'ILLUSION COMIQUE

de Pierre Corneille
Dispositif scénique et costumes de Jacques Le Marquet
Musique de Georges Delerue
Mise en scène de Georges Wilson

HAMLET

de William Shakespeare
Texte français de Sophie Becker
Dispositif scénique et costumes de Jacques Le Marquet
Musique de Karel Trow
Mise en scène de Georges Wilson

LES TROYENNES

d'Euripide
Adaptation de Jean-Paul Sartre
Dispositif scénique et costumes de Jean Tsaroukis
Musique de Jean Prodromidès
Mise en scène de Michel Cacoyannis

XX^{me} FESTIVAL
1966

DIEU, EMPEREUR ET PAYSAN

de Julius Hay
Texte français de Bernard Sobel et Jean Tailleur
Musique de Karel Trow
Mise en scène de Georges Wilson
Théâtre National Populaire

LES TROYENNES

d'Euripide
Adaptation de Jean-Paul Sartre
Musique de Jean Prodromidès
Dispositif scénique et costumes de Jean Tsaroukis
Mise en scène de Michel Cacoyannis
Théâtre National Populaire

LA TRAGEDIE DE RICHARD III

avec le débarquement de Richmond
et la bataille de Bosworth Field
de William Shakespeare
Costumes de Claude Lemaire
Mise en scène et texte français de Roger Planchon
Théâtre de la Cité de Villeurbanne

GEORGE DANDIN
OU LE MARI CONFONDU

de Molière

Décor et costumes de René Allio

Musique de Claude Lochy

Mise en scène de Roger Planchon assisté de Jacques Rosner

Théâtre de la Cité de Villeurbanne

LE BALLET DU XX^{me} SIECLE

Direction artistique Maurice Béjart

BACCHANALE de Richard Wagner

PAS DE DEUX de Anton Webern

SONATE A TROIS de Bela Bartok

inspiré de « Huis Clos » de Jean-Paul Sartre

PIERRE ET LE LOUP de Serge Prokofieff

BOLERO de Maurice Ravel

Orchestre de l'Opéra de Marseille sous la direction de Guy Barbier

LE BALLET DU XX^{me} SIECLE

Direction artistique Maurice Béjart

PROSPECTIVE :

L'ART DE LA BARRE

EROTICA, musique de Tadeusz Baird

CYGNE , musique Hindoue sur un poème

de Rabindranath Tagore

VARIATIONS POUR UNE PORTE ET UN SOUPIR,

musique de Pierre Henry (exercice d'improvisation collective)

XXI^{me} FESTIVAL
1967

BLEUS, BLANCS , ROUGES OU LES LIBERTINS

Texte et mise en scène de Roger Planchon

Dispositif scénique et costumes d'André Acquart

Assistants à la mise en scène Jacques Rosner et Gilles Chavassieux

Théâtre de la Cité de Villeurbanne

LE TARTUFFE

de Molière

Musique de Claude Lochy

Dispositif scénique et costumes de René Allio

Mise en scène de R. Planchon assisté de J. Rosner

Théâtre de la Cité de Villeurbanne

LE TRIOMPHE DE LA SENSIBILITE

de Goethe

Texte français de Jacques Decour

Musique d'André Chamoux

Dispositif scénique et costumes de Raffaelli

Mise en scène de Jorge Lavelli

Compagnie Jorge Lavelli

MEDEA

de Sénèque

Adaptation de Jean Vauthier

Musique de Xénakis

Dispositif scénique et costumes de Raffaelli

Mise en scène de Jorge Lavelli

Compagnie Jorge Lavelli

MESSE POUR LE TEMPS PRESENT

Ballet de Maurice Béjart

Le Ballet du XX^{me} siècle

ROMEO ET JULIETTE

Musique d'Hector Berlioz

Mise en scène et chorégraphie de Maurice Béjart

Décors et costumes de Germinal Casado

Le Ballet du XX^{me} siècle

SILENCE ! L'ARBRE REMUE ENCORE

de François Billetdoux
 Mise en scène d'Antoine Bourseiller
 Centre Dramatique National du Sud-Est

LA BAYE,

DIMANCHE AU BORD DE LA MER

de Philippe Adrien
 Décor d'Oskar Gustin
 Costumes de Yannis Kokkos
 Mise en scène d'Antoine Bourseiller
 Centre Dramatique National du Sud-Est

LE METRO FANTOME et L'ESCLAVE

deux pièces de LeRoi Jones
 Texte français d'Eric Kahane
 Décor d'Oskar Gustin
 Mise en scène d'Antoine Bourseiller
 Centre Dramatique du Sud-Est

LA CHINOISE

Film de Jean-Luc Godard

XXII^{me} FESTIVAL
 1968

A LA RECHERCHE DE...

Trois ballets de Maurice Béjart
 CANTATES, de Webern
 SOMBRE NUIT, Poèmes de Saint Jean de la Croix
 BAKHTI (Dévotion), Musique indienne
 Costumes de Germain Casado
 Le Ballet du XX^{me} siècle

LE SACRE DU PRINTEMPS

Musique d'Igor Stravinsky
 Chorégraphie de Maurice Béjart

NI FLEURS NI COURONNES

Variations de Maurice Béjart
 sur des thèmes chorégraphiques de Marius Petipa
 Musique Fernand Schirren d'après Tchaïkowsky

MESSE POUR LE TEMPS PRESENT

Ballet de Maurice Béjart
 Le Ballet du XX^{me} siècle

PARADISE NOW

Création collective du Living-Theatre
 sous la direction de Julian Beck et Judith Malina

MYSTERIES AND SMALLER PIECES

Création collective du Living Theatre

ANTIGONE

de Sophocle
 Adaptation de Bertolt Brecht
 Le Living Theatre

MISTER FREEDOM

Film de William Klein

JAGUAR

Film de Jean Rouch

BAISERS VOLES

Film de François Truffaut

ANNEXE III

COMEDIENNES AYANT PARTICIPE AU FESTIVAL
de 1947 à 1967

Nadine ALARI
 Lucie ARNOLD
 Claudine AUGER
 Laurence BADIE
 Christiane BALLESTER
 Loleh BELLON
 Francine BERGE
 Nadine BERGER
 Aline BERTRAND
 Simone BOUCHATEAU
 Françoise BRION
 Geneviève BRUNET
 Zanie CAMPAN
 Maria CASARES
 Hélène CHATELAIN
 Monique CHAUMETTE
 Laurence CONSTANT
 Chantal DARGET
 Jacqueline DEVISSY
 Colette DOMPIETRINI
 Monique DRAKE
 Marguerite DUBOSC
 Marie DUBOIS
 Danielle DUBREUIL
 Béatrice DUSSANE
 Françoise FABIAN
 Françoise FAVIER
 Anouk FERJAK
 FERNA-CLAUDE
 Suzanne FLON
 Annick FOUGERY
 Gilberte GENIAT
 Hélène GERBER
 Corinne GOSSET
 Nicole GUEDEN
 Elisabeth HARDY
 Colette HAUMONT
 Eléonore HIRT
 Germaine KERJEAN
 Marie LANDES
 Françoise LE BAIL
 Catherine LE COUEY
 Lucienne LE MARCHAND
 Christiane LENIER
 Ginette LETONDAL
 Simone LOINTIER

Judith MAGRE
 Maria MAUBAN
 Monique MELINAND
 Christiane MINAZZOLI
 MONA-DOL
 MONIREH
 Annie MONNIER
 Germaine MONTERO
 Silvia MONFORT
 Jeanne MOREAU
 Lorenza MOREI
 Claire NADEAU
 Nathalie NERVAL
 Annie NOEL
 Paule NOEL
 Léone NOGAREDE
 Bernadette ONFROY
 Geneviève PAGE
 Anna PAGLIERI
 Odile POISSON
 Marcelle RANSON
 Catherine RETHI
 Simone RIEUTOR
 Lise ROBLIN
 Denise ROLAND
 Isabelle SADOYAN
 Monique SAINTENY
 Rachel SALIK
 Michèle SAULE
 Maryvonne SCHILTZ
 Betty SCHNEIDER
 Françoise SEIGNER
 Catherine SELLERS
 Catherine de SEYNES
 Madeleine SYLVAIN
 Véronique SILVER
 Maia SIMON
 Françoise SPIRA
 Maria TAMAR
 Marcelle TASSENCOURT
 Joëlle TISSIER
 Dominique VILAR
 Madeleine VIMES
 Danielle VOLLE
 Laurence WEBER

COMEDIENS AYANT PARTICIPE AU FESTIVAL
de 1947 à 1967

Claude ABURBE
Yves AFONSO
René ALONE
Jacques AMYRIAN
Marc ANDRIEUX
Lucien ARNAUD
Pierre ASSO
Michel AUCLAIR
Stéphane AUDEL
Georges AUDOUBERT
Philippe AVRON
Bruno BALP
René BELLOC
Hervé BELLON
Jean-Pierre BERNARD
Roland BERTIN
Pierre BIANCO
Jean BOLO
Jean-Marc BORY
Gérard BOUCARON
Jean BOUISE
Jean-Claude BOUILLON
Michel BOUQUET
Yves BRAINVILLE
Laurent BRANCAZ
Claude BRASSEUR
Willy BRUNO
Jacques BUTIN
Jean-Pierre CASSEL
Gabriel CATTAND
André CAZALAS
André CELLIER
Jean CHAMPION
Jacques CHAMPREUX
André CHAUMEAU
François CHAUMETTE
René CHAUVAUT
Gilles CHAVASSIEUX
Marc CHEVALIER
Robert CHEVASSU
Roger COGGIO
Claude CONFORTES
Maurice COUSSONNEAU
Pierre COUSTERE
Alain CUNY
Jean-Pierre DARRAS
Jacques DASQUE
Jacques DAVID
Jean DAVY
Jacques DEBARY
Philippe DEHESDIN

Paul DELON
Jacques DELROISSE
Roland DEMONJEOT
Charles DENNER
Hubert DESCHAMPS
Jean DESCHAMPS
Jean-Pierre DUCLOS
Jacques DUFILHO
René DUPUY
Michel DUSSIN
Paul ECOFFARD
Robert ETCHEVERRY
Claude EVRARD
Jacques FAMERY
Robert FORTUNE
Jacques FRANÇOIS
Michel GALABRU
Jean-Pierre GARIN
Michel GARLAND
Yves GASC
Daniel GELIN
Pierre GERALD
Georges GERET
Gregg GERMAIN
Alain GILBERT
Gérard GUILLAUMAT
Gilles GUILLOT
Julien GUIOMAR
Fernand GUIOT
Pierre HATET
Michel HERBAULT
Raymond HERMANTIER
Robert HIRSCH
Henri-Jacques HUET
Daniel IVERNEL
Maurice JACQUEMONT
Bernard JEANTET
Abel JORES
Jean-Pierre JORRIS
Henri JOUF
Raymond JOURDAN
André JULIEN
Roger KARL
Philippe KELLERSON
Milan KEPEL
Jean-Jacques KERDAY
Erik KRUGER
Bernard LAIK
Jacques LALANDE
Claude LANDRY
Serge LANNES

Victor LANOUX
Jean LAUGIER
Pierre LAUTREC
Jean-Pierre LEAUD
André LE BERRE
François LEBOVITZ
Yves LEFEBVRE
Michel-Louis LEMARCHAND
Jacques LE MARQUET
Pierre LEPROUX
Pierre LE RUMEUR
Jean LE SACHE
Jean LEUVRAIS
Robert LIENSOL
Gilbert LIPP
Claude LOCHY
Gérard LORIN
Georges LYCAN
François MAISTRE
Roland MALCOME
Henri MARCHAND
José MARCO
Jean MARTIN
MARTIN-BARBAZ
Jean MARTINELLI
Renaud MARY
Jean MAUVAIS
Pascal MAZZOTTI
Pierre MEYRAND
Daniel MIGUEL
Roger MOLLIE
Jean MONDAIN
Jacques MONTFLEURY
René MORARD
Alain MOTTET
Jean-Paul MOULINOT
Michel MULLER
Jean NEGRONI
Claude NICOT
Denis NIDZGORSKI
Bernard NOEL
Gaëtan NOEL
Philippe NOIRET
Jean OBE
Pierre ORY

Robert PARTY
Dominique PATUREL
Marco PERRIN
Victor PESCI
Michel PETIT
Gérard PHILIPPE
Mario PILAR
Jean POMMIER
Guy PROVOST
Lucien RAIMBOURG
Michel de RE
Serge REGGIANI
Jean-François REMI
Pierre REYNAL
Robert RIMBAUD
Georges RIQUIER
Gilbert ROBIN
Michel ROBIN
Claude ROIRE
Henri ROLLAN
Serge ROUSSEAU
William SABATIER
Guy SAINT-JEAN
André SCHLESSER
Jacques SEILER
Daniel SORANO
Georges STAQUET
Jean-Jacques STEEN
Pierre TABARD
Tony TAFFIN
Laurent TERZIEFF
Jean TOPART
Jean-Louis TRINTIGNANT
Pierre VALDE
Pierre VANECK
Marcel VIBERT
Jean VILAR
Yves VINCENT
Jean VIOLETTE
Geymond VITAL
Michel VITOLD
Georges WILSON
Jean WINCKLER
William WISSMER
Bernard WORINGER

ANNEXE IV

LES MANIFESTATIONS ANNEXES DU VERGER

I. — LES CONFÉRENCES ET TABLES RONDES

- De 1954 à 1957, conférences de Jean PARIS, J. MADAULE, Jean DUVIGNAUD, J. GAUDON, Alfred SIMON, Marcelle CAPRON, Lucien ARNAUD et Henri PICHETTE.
- 1958 — WERKSHAGEN : L'organisation du théâtre en Allemagne.
 Guy DUMUR : Gide et le théâtre.
 Aline MAC MAHON : L'influence de la France sur le théâtre américain.
 Jean PARIS : *Hamlet* et *Lorenzaccio*.
 Pierre EMMANUEL : Victor Hugo, ce méconnu.
- 1959 — Roger PLANCHON : Le théâtre de Bertolt Brecht.
 Jeanne LAURENT : Le théâtre a-t-il besoin d'institutions ?
 Jean PARIS : La comédie shakespearienne.
 Guy DUMUR : Le théâtre de Supervielle.
 Rosamond GILDER : Théâtre d'Est et d'Ouest.
- 1960 — Ossia TRILLING : Le jeune théâtre anglais.
 Maurice BONNARD : Le Festival d'Avignon et les Avignonnais.
 André JOLIVET : Comment rendre actuelle la musique grecque ?
- 1961 — Alfred SIMON : La tragédie est-elle dépassée ?
 Mario BARATTO : *Les Rustres* dans le théâtre de Goldoni.
 Maurice JARRE : Dix ans de musique au T.N.P.
 Jacques LACARRIERE : Actualité de la tragédie grecque.
- 1962 — Maurice JARRE : Musique et cinéma.
 Alfred SIMON : La guerre de Troie a eu lieu.
 Jean PARIS : Le personnage d'Ulysse.
 Alfred SIMON : Molière et les masques.
 Jacques LACARRIERE : Poésie africaine d'aujourd'hui.
- 1963 — Alfred SIMON : Théâtre et société.
 Georges LERMINIER : Hommage à Jacques Copeau.
 Jacques LACARRIERE : Politique et utopie dans le théâtre d'Aristophane.
 Guy DUMUR : Peut-on encore aimer Giraudoux ?
- 1964 — Bertrand SCHWARTZ : Formation professionnelle et culture.
 Max-Pol FOUCHET : Télévision et culture.
 G. de BOSIO : Le théâtre italien d'après-guerre et ses perspectives.
 Joffre DUMAZEDIER : Le développement culturel des villes vers 1985.
Tables rondes : Y a-t-il deux cultures ?
 Faut-il planifier la culture ?

- 1965 — Pierre-Aimé TOUCHARD : La formation du comédien.
 Joffre DUMAZEDIER : L'école et le développement culturel en 1985.
 Mario BARATTO : Culture à l'italienne.
 Alfred SIMON : *L'illusion comique* ou l'apologie du théâtre.
 Jacques LACARRIERE : Euripide, notre contemporain.
Tables rondes : L'école est-elle un obstacle au développement culturel ?
 Les technocrates et la culture.
- 1966 — L. LECOCQ : *Richard III* et le diable.
 Georges JEAN : Culture populaire et culture d'avant-garde.
 Jean DASTE : La conquête d'un public populaire par un Centre Dramatique de province.
 Jack RALITE : La politique culturelle d'une ville.
 M. HUYSMANS
Tables rondes : La culture est-elle rentable ?
 Le développement culturel régional.

II. — LECTURES

- 1958 — Yves GASC : Une œuvre de Marivaux.
 Jean TOPART : Lecture d'une nouvelle inédite de Ionesco : *Le Rhino-céros* et de scènes de *La Cantatrice Chauve* et des *Chaises*.
 Roger MOLLIEN : *Caligula* d'Albert Camus.
 Ph. NOIRET - J.P. DARRAS : Courteline et les militaires (scènes).
 Maria CASARES : *Lettres de la religieuse portugaise*.
- 1959 — Jean TOPART : *Le Journal d'un Fou* de Gogol.
 Yves GASC et comédiens : *Le Secrétaire Particulier* d'Eliot.
 J.P. DARRAS - Ph. NOIRET.
- 1960 — Roger MOLLIEN : *Léonce et Lena* de Georg Büchner.
 Jean VILAR : *La Nuit tombe* de Jean Vilar, pièce écrite en 1939.
 Comédiens du T.N.P. : Deux œuvres de Marguerite de Navarre.
- 1961 — Yves GASC : *Contes* d'Anton Tchekov.
 Georges RIQUIER : *Contes* de Mark Twain.
 J.F. REMI et M. RANSON : Lettres du XVII^{me}, XVIII^{me} et XIX^{me} siècles.
 Jean VILAR : Les deux premiers actes de *Don Juan* de Molière.
 Roger MOLLIEN : *L'ours et la lune* de Claudel.
 Yves GASC et autres : *L'amant militaire* de Goldoni.
- 1962 — Audition intégrale des *Caprices de Marianne* avec Gérard PHILIPPE.
 Georges RIQUIER : *Le supplément au voyage de Cook* de J. Giraudoux.
 Roger MOLLIEN : *La place royale* de Pierre Corneille.
 Michel BOUQUET : *Le roi Gordegane* du poète yougoslave Radovan Ivsic.
 Y. GASC et J.F. REMI : Extraits de la correspondance entre André Gide et Paul Valéry.
 Ph. AVRON et J.L. TRINTIGNANT : Textes poétiques en prose.
- 1963 — Georges RIQUIER : Extraits des *Souvenirs d'enfance* de Marcel Pagnol.
 Jean-François REMI : *L'île d'Utopie* de Thomas More.
 Yves GASC : *La religion des imbéciles* d'Henri Monnier.
 Roger MOLLIEN : Alfred de Musset.

- 1964 — Roger MOLLIEN et Laurent TERZIEFF.
Pascal MAZZOTTI et Pierre VANECK.
Comédiens du T.N.P. : Contes et poèmes très sérieux.
- 1965 — Pascal MAZZOTTI lit : Aragon, Frédérique, Queneau, Tardieu...
Jean VILAR lit Voltaire.
Georges RIQUIER : Contes et récits de Tolstoï.
- 1966 — Y. GASC et P. MAZZOTTI : *Le paradoxe sur le comédien* de Diderot.
P. MAZZOTTI : Pièces en un acte de Dubillard, Ionesco, Jarry, de Richaud,
Tardieu.
Gérard GUILLOMAT : *Contes* de Maupassant.
Jean TOPART : *Le journal d'un fou* de Gogol.
- 1967 — Gérard GUILLAUMAT : *Contes* de Charles Dickens.

ANNEXE V

LES THEMES DE DISCUSSION
DES RENCONTRES D'AVIGNON1964 — *LE DEVELOPPEMENT CULTUREL*

- Pourquoi la culture ? Pour qui ?
- Situation actuelle et avenir du public.
- La culture est-elle rentable ?
- L'Etat doit-il avoir une politique culturelle ? Faut-il planifier la culture ?

1965 — *L'ECOLE ET LA CULTURE*

- L'école, institution culturelle.
- L'éducation des adultes et la culture.
- Faut-il former des artistes ?

1966 — *LE DEVELOPPEMENT CULTUREL REGIONAL*

- Les besoins culturels, de la région, du public, à court et à long terme.
- Les moyens du développement culturel. Dépenses culturelles et recettes des villes. Financement et rentabilité.
- Les agents du développement culturel et leurs relations réciproques : municipalités, institutions culturelles (théâtre, Maison de la Culture, Maison des Jeunes et de la culture, Musée, bibliothèque, associations).
- La gestion des équipements culturels : organisation, animation et création.
- La politique culturelle d'une ville.

1967 — *LA POLITIQUE CULTURELLE DES VILLES*

- La politique culturelle de sept villes françaises à travers leur budget : Annecy, Aubervilliers, Avignon, Bourges, Grenoble, Rennes et Strasbourg.
- La ville et les associations.
- La politique des équipements culturels.
- La diffusion culturelle.
- Les méthodes d'élaboration des politiques culturelles et les formes de gestion.

ANNEXE VI

A. — NOTE REDIGEE PAR JEAN VILAR
A L'INTENTION DE LA MUNICIPALITE LE 13 FEVRIER 1954

Quelques notes concernant une réorganisation profonde du Festival d'Avignon

I — CRITIQUES ADRESSEES A L'ANCIENNE ORGANISATION

- a) Incompétence du Comité concernant certains aspects techniques du Festival:
 - plan de la salle,
 - location des places (sur place et par correspondance),
 - placement des spectateurs.
- b) Insuffisance du Comité concernant certains aspects techniques du problème:
 - publicité souvent laide et inefficace.
- c) Indifférence du Comité concernant certains aspects locaux du Festival:
 - organisation de l'accueil,
 - organisation de l'hébergement (hôtellerie),
 - organisation de la venue des jeunes en Avignon.
- d) Manque de netteté dans les rapports financiers entre le T.N.P. et le Comité:
 - le T.N.P. communique sa comptabilité,
 - le Comité ne communique rien.
 - impossibilité de vérifier
 - la billetterie,
 - les décomptes de recettes.
 - retard considérable concernant l'apuration des comptes (après 6 mois,
 - le Comité doit au Festival plus de 2 millions de francs).

II — PLAN GENERAL PROPOSE

- a) Comité de personnalités locales, représentatives prenant à sa charge
 - accueil,
 - hébergement (plan d'ensemble),
 - manifestations annexes,
 - circuits touristiques en Provence,
 - et disposant
 - d'un petit budget,
 - d'un nombre bien délimité de places exonérées.
- b) Le T.N.P.
 - responsable:
 - du fait artistique: liberté absolue dans le choix des œuvres,
 - de la conception et de la construction de la scène, comme de la salle,
 - de la conception comme du lancement de la publicité,
 - de toutes les opérations concernant
 - la location des places,
 - l'organisation du placement,
 - la confection et la vente des programmes,
 - reçoit une subvention *directe* de la Municipalité (ainsi que cela se fait à Caen, Rouen, Bec-Helluin, etc...).

Cette subvention devrait comporter deux parts:

- subvention de fonctionnement (analogue à celle qui est attribuée d'ordinaire);
- subvention d'équipement (chiffre à fixer), destinée à acheter chaque année une fraction des aménagements de *salle* nécessaires (tubes, gradins, etc...).

- c) Une personnalité, désignée par M. le Maire d'Avignon, travaille en liaison avec le T.N.P., et s'assure que l'emploi des fonds est bien conforme au plan établi, comme à l'esprit d'ensemble de la manifestation.

III. — ARRANGEMENT FINANCIER PROPOSE

- a) Le T.N.P. détermine le coût exact de :
- spectacles,
 - défraiements,
 - voyages,
 - transports,
 - publicité,
 - coût de montage de scène et salle, etc...
- b) La Municipalité attribue une subvention dont le chiffre est fixé a priori.
- c) Si le montant des recettes excède le chiffre prévu des dépenses, l'excédent est affecté par moitié au T.N.P. et à la Municipalité, (cette deuxième part venant grossir la subvention dite « d'équipement » de l'année suivante).

B — REPONSE DU COMITE

Note en réponse aux critiques de M. Jean VILAR

Il convient de souligner :

- a) — 1 que le *plan de la salle*, modifié chaque année par les exigences scéniques des pièces retenues par M. Vilar, a toujours été arrêté en parfait accord avec les techniciens du T.N.P.
- 2 que si la *location sur place* a mérité quelques critiques en 1952, en raison de difficultés matérielles, aucune observation n'est à faire sur les années antérieures — et il convient de retenir que la location 1953 a donné absolument satisfaction grâce à l'obligeance de la Municipalité, qui avait mis à la disposition du Festival le local du Square Agricola-Perdiguier.
- 3 que la *location par correspondance*, à laquelle a participé le T.N.P., n'a donné lieu à aucune remarque de la part des usagers.
- 4 que le *placement des spectateurs* s'est effectué dans des conditions convenables, malgré l'inexpérience des « Comtadines ».
- b) La publicité a toujours donné lieu à des échanges de vue entre les responsables du Comité et le T.N.P. Seuls les moyens financiers restreints ont pu en limiter la portée. Les maquettes des dépliants ont toujours été soumises et ont reçu l'accord de M. VILAR.
- c) Le Comité ne s'est jamais désintéressé de cette question, mais son influence est limitée en ce qui concerne l'accueil et l'hôtellerie, du ressort des organisations professionnelles. Le T.N.P. a fait lui-même, directement ou indirectement, certaines expériences, dans l'organisation de la venue des jeunes, et ne les a pas renouvelées en 1953.
- d) Cette affirmation est erronée. Un contrat est signé en toute connaissance de cause entre le T.N.P. et M. Jean VILAR, et a toujours été exécuté de bonne foi. Le Comité a toujours remis le double de ses comptes aux pouvoirs publics en tant qu'association subventionnée, et communiqué en leur temps tous les renseignements désirables au T.N.P.
- A l'inverse de l'indication mentionnée, le Comité n'a pas eu connaissance de la comptabilité du T.N.P., et n'a *contractuellement pas à la connaître*.

La billetterie et les décomptes de recettes ont toujours été vérifiés soirée par soirée, par l'Administration des Contributions Directes et par la Société des Droits d'Auteurs.

L'apuration des comptes n'a jamais présenté de difficultés dans le passé, la mise au point ne pouvant être faite entre le Trésorier du Comité et l'administrateur du T.N.P. que quelques jours après la fin des spectacles.

Seul l'exercice 1953 s'est prolongé au-delà des délais habituels, le T.N.P. paraissant lui-même vouloir différer l'examen définitif d'un règlement aujourd'hui complètement terminé.

En définitive, toutes les critiques adressées au Comité par M. Jean VILAR, en février 1954, et à l'occasion du VII^{me} Festival, auraient été davantage justifiées les premières années de sa création, la précarité des moyens et des installations justifiant à ce moment-là de nombreuses observations.

Il est à souligner que le Comité du Festival n'a eu connaissance de ces griefs que par une note remise par M. Jean VILAR à la Municipalité — et sans que celui-ci ait jugé utile de rechercher en commun les mesures propres à parfaire l'organisation du Festival.

ANNEXE VII

COMMUNIQUE DU COMITE A LA PRESSE REGIONALE (Mars 1954)

Hommage reconnaissant du Comité du Festival à la Municipalité d'Avignon

« Le Comité du Festival vient d'apprendre avec joie — et par la presse — que les efforts conjugués et associés de M. le Maire et de M. le Dr PONS, ancien Maire d'Avignon, ont eu raison de la décision inattendue et regrettable de M. Jean VILAR.

Démissionnaire par lettre du 15 juillet, M. Jean VILAR semblait reprocher à la Ville d'Avignon de se montrer moins généreuse qu'une ville de Normandie, pourtant sinistrée, qui n'hésitait pas à attribuer à son Festival plusieurs dizaines de millions, alors que la Ville d'Avignon réduisait au même moment la subvention allouée de 2.800.000 à 2.000.000 F.

Grâce à l'heureuse initiative d'un public reconnaissant, la Municipalité restée sourde pendant sept ans aux prières du Comité, s'aperçoit enfin qu'il convient tout à la fois de rendre hommage à l'illustre artiste, et d'assurer la pérennité d'un Festival dont on a pu dire qu'il avait, à juste titre, une renommée universelle.

Deux millions de subvention complémentaire viendront donc récompenser les efforts de Jean VILAR. Insuffisant sacrifice encore demandé aux Avignonnais qui attendent avec une impatience un peu inquiète, ceux qui vont leur être infligés demain.

Le Comité semble comprendre enfin, les raisons secrètes qui avaient déterminé M. J. VILAR à prendre une initiative malheureuse et attristante. Il aime à se souvenir que quelques-uns de ses membres, dès 1947, confiants et justement confiants, exposaient leurs deniers personnels et prenaient l'engagement de couvrir un déficit qui s'est prolongé trois années durant, et que cinq ans d'efforts lui ont permis d'acquérir en pleine propriété, l'équipement d'une salle, sans cesse améliorée.

Le Comité, heureux d'avoir facilité le retour de Jean VILAR, souhaite de toutes ses forces à la Ville d'Avignon d'obtenir du grand artiste des créations inédites, un programme de choix diffusé dans le monde entier par une publicité efficace.

Le Comité exprime cependant le regret que J. VILAR ne soit pas resté fidèle à la Ville qui l'avait accueilli affectueusement. C'était trop espérer. On n'enferme pas le Génie...

ANNEXE VIII

LES OPERATIONS COURANTES DE FONCTIONNEMENT

Elles comprennent six types d'opérations :

1) *Les subventions de fonctionnement*

a) Subvention du Département à la Commune.....	320.000 F
b) Subvention de la Commune au Festival ⁽¹⁾	487.600
— Subvention accordée par le Département à la Commune et reversée par celle-ci au Festival	320.000
— Déficit du Festival	167.600

2) *Les dépenses de consommation*

a) Dépenses des spectateurs au Festival (achat de billets, programmes, confiserie)	923.800
— Spectateurs avignonnais	95.200
— Spectateurs non avignonnais	828.600
b) Dépenses des ménages non avignonnais dans les établissements d'Avignon et Centres du Festival ⁽²⁾	2.065.500
— dans les Centres du Festival	482.600
— dans les Ets d'hôtellerie, restauration, débits de boissons, tabacs d'Avignon	966.200
— dans les autres établissements	616.700
c) Dépenses des Compagnies (théâtrales, musiciens...) dans les établissements d'Avignon	49.000
— achat de costumes et accessoires	3.000
— achat de petit matériel, peinture	40.000
— achat d'un écran	6.000
d) Dépenses des Compagnies au Festival (location de salle)	3.000
e) Dépenses du personnel des Compagnies dans les établissements d'Avignon ⁽²⁾	341.800
— auprès de l'hôtellerie, restauration	303.100
— auprès des autres établissements	38.700
f) Dépenses du Festival dans les établissements d'Avignon	100.600
— Ventilation par type de dépenses :	
— alimentation	5.900
— fournitures diverses	21.400
— entretien et réparations	11.100
— achat petit matériel	1.800
— diverses opérations service	53.800
— confiserie	7.400
— Ventilation par nature du bénéficiaire :	
— hôtellerie, restauration	15.000
— autres établissements	91.400
g) Dépenses du Festival dans les établissements extérieurs à Avignon	108.100
— Prestations de services	15.000
— Affichage et publicité	80.000
— Programmes (impression)	13.100

(1) La Commune et le Festival ont été dissociés pour des raisons de commodité, alors qu'en réalité ils ne font qu'un, puisque le Festival est en régie municipale.

(2) Evaluation des dépenses cf. annexe IX.

h) Dépenses des établissements non avignonnais dans les établissements d'Avignon (achat de matériel et divers)	5.000
i) Dépenses des Etablissements non avignonnais au Festival (O.R.T.F. projection d'une séquence d'une pièce)	1.000
j) Dépenses des Centres du Festival dans les établissements d'Avignon	482.600

3) Salaires et défraiements

a) Salaires versés par le Festival aux ménages non avignonnais ..	186.800
— Personnel technique et administratif	162.000
— Régisseurs	6.800
— Défraiements versés aux participants des Rencontres d'Avignon	11.200
— Charges sociales	6.800
b) Salaires versés par le Festival aux ménages d'Avignon	144.200
c) Rémunérations versées par le Festival aux Compagnies	676.000
— Troupes théâtrales	640.000
— Musiciens et conférenciers	36.000

4) Charges permanentes du Festival

— selon le type de dépense :

— charges locatives	4.100
— frais de transport	20.600
— frais de P. et T.	12.300
— frais pour biens meubles et immeubles..	14.200
— quote-part des frais d'admistration générale	57.200

— selon le lieu de résidence du bénéficiaire :

— établissements avignonnais	4.100
— établissements non avignonnais	104.300

5) Impôts indirects

a) Versés par les établissements d'hôtellerie, restaurants... d'Avignon à la Commune d'Avignon (taxe locale)	36.300
b) Versés par les autres établissements d'Avignon à la Commune (taxe locale)	36.200
c) Versés par le Festival à la Commune (taxe sur les spectacle, taux de 1 %)	5.800
d) Versés par le Festival aux établissements non avignonnais (droits d'auteurs)	85.500

6) Opérations financières

Annuités de remboursement du prêt de la Caisse des Dépôts et Consignations. Aucune en 1967.

Elle est de 97.500F, mais la première annuité n'a été versée qu'en 1968. A partir de cette date, cette charge doit être considérée comme permanente (10 ans).

ANNEXE IX

EVALUATION DES DEPENSES DES SPECTATEURS

Les dépenses des spectateurs ont été évaluées en fonction de leur origine géographique. Suivant celles-ci, des hypothèses ont été faites :

— *Spectateurs d'Avignon* : on a supposé qu'ils ne dépensaient rien en rapport avec le Festival, mis à part les billets et programmes pour les représentations.

-- *Spectateurs de la région* :

— originaires du Vaucluse : on a supposé qu'à chaque spectacle une personne sur deux consommait une boisson dont le coût est fixé arbitrairement à 2 francs.

— originaires des départements limitrophes (Bouches-du-Rhône, Gard et Drôme) : on a supposé qu'à chaque spectacle, une personne sur deux prenait un repas dont le coût est fixé arbitrairement à 15 francs.

— *Autres spectateurs* : ce sont des touristes « en séjour » à Avignon. On les considère comme touristes dans la région Provence - Côte d'Azur - Corse.

Or, une étude réalisée par la SOGREP « Le Tourisme dans la région Provence - Côte d'Azur - Corse en 1967 » donnait la dépense moyenne du touriste suivant le mode d'hébergement (hôtel, résidence secondaire, camping), et suivant les catégories socio-professionnelles.

En recoupant ces résultats avec ceux de l'enquête sociologique de Mlle LARUE, il a été possible d'évaluer la dépense totale des ménages en séjour à Avignon à l'occasion du Festival.

Les dépenses réelles des spectateurs non résidents sont supérieures en réalité à l'évaluation qui en est faite ; car chaque fois que l'on ne disposait pas de chiffre exact, on a choisi un chiffre « auquel la réalité ne peut être que supérieure quand il s'agit d'un flux entrant dans la commune, et inférieure quand il s'agit d'un flux sortant ».

C'est ainsi que la durée du séjour, que l'enquête sociologique ne donnait pas, a été systématiquement sous-estimée. Elle a été calculée en fonction du mode d'hébergement et du nombre de spectacles vus (avec un maximum de 10 jours puisqu'il y avait dix spectacles. En fait, il fallait plus de dix jours pour les voir tous). La durée minimum du séjour selon le mode d'hébergement était évaluée à :

— Hôtels : autant de jours que de spectacles vus ;

— Résidence secondaire : 7 jours.

— Camping : 3 jours.

— Centres : 5 jours.

De même, les dépenses de consommation du personnel des Compagnies ont fait l'objet d'une estimation minorée : elle concerne seulement les dépenses d'hôtellerie, restaurants... sur la base du défraiement journalier.

ANNEXE X

ARTICLES SUR LE XXII^{me} FESTIVAL
PARUS EN 1968 DANS LE JOURNAL *LE MONDE*

- 10 juin — Deux compagnies au lieu de cinq au prochain Festival d'Avignon.
- 20 juin — Les comédiens du *Concile d'Amour* : nous étions prêts pour Avignon.
- 28 juin — Portrait de Jean Vilar (Claude ROY).
- 20 juillet — Incident au Festival d'Avignon (Correspondant particulier).
- 21 juillet — Nouveaux incidents au Festival d'Avignon. Manifestation de « contestataires » devant la mairie.
- 23 juillet — Les incidents d'Avignon. « Le Festival continue », déclare Jean Vilar.
- 25 juillet — A l'occasion du XXII^{me} Festival, Avignon en proie à la contestation (Nicole ZAND).
- 26 juillet — Au Festival d'Avignon, la création de *Paradise Now* par le Living Theatre donne lieu à de nouvelles contestations. Jean Vilar violemment pris à partie (Bertrand POIROT-DELPECH).
- 27 juillet — Entretien avec Jean Vilar : « Pourquoi arrêterait-on le théâtre dès que l'histoire bouge ? » (Propos recueillis par Bertrand POIROT-DELPECH).
- 29 juillet — Au Festival d'Avignon, la « contestation » prend la forme d'un conflit entre le Living Theatre et la municipalité » (Bertrand POIROT-DELPECH).
- 30 juillet — Après l'interdiction de *Paradise Now*, le Living Theatre se retire du Festival d'Avignon.
- 31 juillet — Au Festival d'Avignon.
- 1^{er} août — A Avignon, manifestation « non violente » et intervention des « commandos ».
- 2 août — Les Ballets de Maurice Béjart danseront dimanche sous le pont d'Avignon (Nicole ZAND).
— Happening et chicane.

- 3 août — Le Living Theatre à Château-Vallon.
Le « service d'ordre » du Festival d'Avignon.
- 6 août — On a dansé dimanche sur le pont d'Avignon (Roger BECRIAUX).
- 8 août — Du 21 au 24 août : le Living Theatre jouera *Paradise Now* à Genève.
- 12 août — A Avignon. « A la recherche de... » ballet de Maurice Béjart (Nicole ZAND).
- 15 août — Pintades contestataires au Festival d'Avignon (Y.B.).
- 16 août — Clôture à Avignon. M. Henri Duffaut : « pour l'avenir, je souhaite un Festival équilibré ».
— A quoi bon les Festivals ? (Claude SARRAUTE).
— Correspondances. « Les enragés ».
- 21 août — A propos du Festival d'Avignon. Jean Vilar est-il un traître ? (Claude ROY).
- 23 août — Le cinéma. Hors censure, hors commerce, les premières « rencontres » d'Avignon (Yvonne BABY).
- 20 septembre — France Culture. Reportage : Avignon 68.

BIBLIOGRAPHIE

- André de BAECQUE, *Le Théâtre d'aujourd'hui*, Seghers, 1965.
- Emile COPFERMANN, *Le théâtre populaire, pourquoi?* Cahiers libres 69, Maspero, 1965.
- Jeanne LAURENT, *Le République et les Beaux-Arts*, Julliard, 1955.
- Jean-Jacques LEBEL, *Procès du Festival d'Avignon*, Pierre Belfond, 1968.
- Agis RIGORD, *Le Théâtre Antique d'Orange*, Imprimerie Rhône-Durance, Avignon, 1960.
- Claude ROY, *Jean Vilar*, Seghers, 1968.
- Marie-Thérèse SERRIERE, *Le T.N.P. et nous*, Librairie José Corti, 1959.
- Raymonde TEMKINE, *L'Entreprise Théâtre*, Cujas, 1967.
- Jean VILAR, *De la Tradition Théâtrale*, édition de l'Arche, 1955 ; réédition N.R.F., collection « Idées », 1963.
- *Avignon 20 ans de Festival*, Souvenirs et documents, Dédalus, 1966.
- Club Démocratie Nouvelle d'Aix-en-Provence, « *Le Festival de musique d'Aix-en-Provence et la vie culturelle aixoise* », brochure ronéotypée, juin 1967.

REVUES

- BREF, journal du T.N.P., collection complète de 1955 à 1966.
- THEATRE POPULAIRE, collection complète de 1953 à 1964.
- THEATRE DE FRANCE.
- ESPRIT, Numéro spécial sur le théâtre, mai 1965.
Novembre 1967.
- PUBLI 55, Numéro spécial sur le Festival, 1955 (Avignon).

Les autres revues, périodiques et journaux sont cités en notes.

SOURCES ET DOCUMENTS

- Archives de M. René FAVIER, à Avignon.
(Documentation de 1947 à 1954).
- Archives et Secrétariat du Festival, Avignon (M. PUAUX)
(pour les dernières années).
- Théâtre National Populaire, Paris (M^{me} DEBEAUVAIS).
- Cercle d'Echanges Artistiques Internationaux, Paris (M^{me} d'ORNJHELM).
- Théâtre Municipal d'Avignon (M. DELAN).
- Mairie d'Avignon :
 - Recette Municipale,
 - Services techniques,
 - Secrétariat.
- C.E.M.E.A. (Centres d'entraînement aux Méthodes d'éducation active).
- Préfecture de Vaucluse.
- Service de la Recherche du Ministère des Affaires Culturelles, Paris (M. Augustin GIRARD).
- Observatoire Economique Méditerranéen, Marseille (M. SALMONA).
- Mlle Janine LARRUE, C.N.R.S. Toulouse.
- M. Michel DEBEAUVAIS.
- Interviews de personnalités parmi lesquelles : M. DUFFAUT, Maire d'Avignon, Me BOUT, adjoint aux Beaux-Arts, M. Jean VILAR, M^{me} Elisabeth BARBIER, romancière, Docteur PONS, ancien Maire d'Avignon, Me AUTRAND, Président des A.T.P.

DOCUMENTS

- Délibérations du Conseil Municipal de 1947 à 1967.
- Conférences de presse de Jean VILAR.
- Enquête de Pierre GUETTA sur le Théâtre en France.
- Enquêtes de Janine LARRUE :
 - Public du Festival 1967 (Rapport et résultats bruts).
 - Les associations à Avignon.
 - Les loisirs des Avignonnais.
 - Les Avignonnais, le théâtre et le Festival
- Etude de la SOGREP sur « l'impact économique du Festival » (pour laquelle nous avons effectué les recherches à Avignon).
- Compte-rendu des débats des Rencontres d'Avignon.
- Rapport d'enquête sur la politique culturelle de sept villes françaises, réalisée en vue des Quatrièmes Rencontres d'Avignon.

CARTES ET GRAPHIQUES

CARTES

I — Origine géographique des étrangers hébergés dans les Centres du Festival en 1967	122
II — Origine géographique des spectateurs français par départements	145
III — Origine géographique des spectateurs français par régions.....	147
IV — Origine géographique des spectateurs étrangers	148

FIGURES

1 — Evolution du prix des places	92
2 — Plan de la Cour d'Honneur en 1949	95
3 — Plan de la Cour d'Honneur en 1967	96
4 — Evolution des subventions accordées aux Rencontres Internationales de Jeunes	115
5 — Evolution annuelle du nombre des spectateurs du Verger	127
6 — Verger : évolution de la moyenne de fréquentation selon les activités	129
7 — Evolution annuelle du nombre des spectateurs	133
8 — Evolution journalière du nombre de spectateurs en 1967	135
9 — Evolution du nombre de spectateurs pour chaque spectacle ..	135
10 — Evolution journalière du nombre de spectateurs comparée avec l'évolution journalière de la température en 1966	137
11 — Evolution comparée du nombre des spectateurs de chaque spectacle avec les températures correspondantes en 1966	138
12 — Le public avignonnais et l'ensemble du public, comparaison de l'âge et de l'âge de fin d'études	168

TABLEAUX

1 —	Prix des places au Festival de 1947 à 1968	91
2 —	Prix comparés des places en 1966-1967	93
3 —	Vente des programmes	100
4 —	Rencontres Internationales : Evolution du nombre des participants	106
5 —	Rencontres : Participation française et étrangère	106
6 —	Rencontres : Origine géographique des participants	108
7 —	Rencontres : Origine sociale des participants	108
8 —	Centre de Jeunes : Fréquentation	117
9 —	Centres : Participation française et étrangère	117
10 —	Centres : Origine sociale des participants	118
11 —	Organismes d'accueil : origine géographique des participants en 1967	121
12 —	Les pays les mieux représentés dans les Centres d'accueil en 1967	121
13 —	Verger : Répartition des activités	125
14 —	Verger : Evolution de la participation	128
15 —	Verger : Fréquentation des diverses activités	128
16 —	Fréquentation du Festival de 1947 à 1967	132
17 —	Moyenne de fréquentation par représentation de 1950 à 1953	132
18 —	Fréquentation du XXI ^{me} Festival	134
19 —	Répartition des recettes brutes en 1966	136
20 —	Œuvres jouées au Festival de 1950 à 1967 classées selon le nombre de leurs spectateurs	139
21 —	La location en 1952	141
22 —	Spectateurs français et étrangers	143
23 —	Origine des spectateurs français par départements	144
24 —	Origine des spectateurs français par régions	146
25 —	Origine des spectateurs étrangers	149
26 —	La composition du public selon l'âge	150
27 —	Composition du public selon la situation familiale	150

28 —	Composition du public selon le sexe	150
29 —	Composition du public selon la profession	151
30 —	Composition du public selon l'âge de fin d'études	152
31 —	Les sources de l'information concernant le Festival	153
32 —	Modes de location des places.....	154
33 —	L'assiduité aux spectacles	154
34 —	La fidélité au Festival	156
35 —	La fréquentation des autres festivals	157
36 —	La fréquentation du théâtre	158
37 —	Situation des spectateurs au moment du Festival	160
38 —	Où vont les vacanciers de passage au Festival	161
39 —	D'où viennent les vacanciers de passage au Festival	161
40 —	Où sont les spectateurs en séjour dans la région	162
41 —	La décision des touristes	162
42 —	Le Festival comme facteur d'attraction touristique	162
43 —	Les modalités du séjour	163
44 —	L'âge du public local	167
45 —	Composition du public local selon la profession	167
46 —	Le niveau de scolarité du public local	169
47 —	Composition du public du Verger selon l'âge	171
48 —	Composition du public du Verger selon la profession	171
49 —	Subventions allouées au Festival par le Conseil Général	180
50 —	Financement du Festival de 1958 à 1966	215
51 —	Equipements et opérations financières correspondantes en 1967..	234
52 —	Solde des dépenses d'équipement effectuées en 1967	235
53 —	Solde des opérations courantes de fonctionnement	236
54 —	Flux monétaires « entrant » et « sortant » d'Avignon	237
55 —	Bénéfice et déficit des agents	239
56 —	Chiffre d'affaire des établissements d'hôtellerie, restauration, débits de boissons et tabacs d'Avignon ventilé par type de clientèle (pourcentage)	240
57 —	Ventilation en pourcentage du chiffre d'affaire réalisé par les « autres établissements » d'Avignon selon le type de clientèle ...	241

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE	I — Programme du premier Festival	267
	II — Programme des vingt-deux Festivals	268
	III — Comédiennes et comédiens ayant participé au Festival	277
	IV — Les manifestations annexes du Verger	280
	V — Les thèmes de discussion des Rencontres d'Avignon	283
	VI — Note rédigée par Jean Vilar à l'intention de la Municipalité, le 13 février 1954 et Réponse du Comité	284
	VII — Communiqué du Comité à la presse régionale, mars 1954	286
	VIII — Les opérations courantes de fonctionnement (Festival 1967)	287
	IX — Evaluation des dépenses des spectateurs	289
	X — Articles sur le XXII ^{me} Festival parus en 1968 dans le journal « Le Monde »	290

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

A

ABIRACHED Robert : 76, 78, 223
 ABRAM Paul : 36
 ADAMOV Arthur : 32
 ADRIEN Philippe : 67, 75
 ALDEBERT Pierre : 36
 AMOYEL Georges : 95, 183, 201
 ANTOINE : 36, 87
 ANTONINI Lucienne : 68, 223
 APOLLINAIRE : 222
 ARISTOPHANE : 42, 85, 222
 ARNAUD Lucien : 53
 ARSEGUET Lise : 68
 ASLANIAN Jean-Jacques : 81
 AURIOL Vincent : 19
 AUTRAND Jean : 103, 226

B

BADIE Laurence : 53
 BAECQUE André de : 22, 24, 36, 39, 40, 51, 53, 97, 98
 BAEZ Joan : 218
 BAINIERES Claude : 246
 BALPETRE Antoine : 31
 BARBIER Elisabeth : 103, 198
 BARJAVEL René : 33, 34, 35, 45
 BARRAULT Jean-Louis : 22, 198
 BARRE Mme : 183
 BARTET Julia : 30
 BARTHEZ Roland : 38, 87, 226
 BARTOK Bela : 64
 BATY Gaston : 19
 BEAUMARCHAIS : 40
 BEC Fortuné Dr : 18, 182, 183, 195, 196, 201, 202
 BECK Julian : 246, 251, 257, 258, 259
 BECKETT : 221
 BECRIAUX Roger : 197
 BEJART Maurice : 62, 63, 64, 66, 69, 111, 135, 137, 250, 251, 259, 260
 BELL Marie : 198
 BELLOC René : 37
 BENEDETTO André : 221, 225
 BEN JOHNSON : 33
 BERLIOZ Hector : 66
 BERNHARDT Sara : 30
 BESSE Jacques : 49
 BILLETDOUX François : 67
 BONNARD Maurice : 21, 204
 BORNIER Henri de : 31
 BOURDAN Pierre : 20, 179
 BOURDIEU Pierre : 152
 BOURSEILLER Antoine : 67, 75, 227, 246

BOUQUET Michel : 20
 BRAQUE Georges : 18, 19
 BRECHT Bertolt : 42
 BRESSON Robert : 223
 BUCHNER Georges : 32, 41, 205

C

CACCOYANNIS Michel : 54, 64
 CALDERON : 41
 CALVET Esprit : 26
 CAMPAN Zanie : 53
 CAMUS Albert : 23, 34
 CARNE Marcel : 17
 CASARES Maria : 53, 76
 CAZENEUVE Maurice : 21, 54
 CHABAS Paul : 183
 CHALONS Simon de : 27
 CHAR René : 17
 CHARON Jacques : 198
 CHARPIER Etienne : 18, 182, 183, 186
 CHARPIER Jacques : 182
 CHAUMETTE Monique : 37, 53
 CHEREAU Patrice : 227
 CHOBOUT Hyacinthe : 183
 CHRISTIANSEN : 23
 CLAUDEL Paul : 18, 20, 21, 28, 40, 198
 CLAVE André : 22
 CLAVEL Maurice : 18, 21, 33, 34, 40, 226
 COLLOMB Jean : 81
 COLOMBE Raoul : 248, 256
 COPEAU Jacques : 19, 22, 32, 36, 45, 52, 86, 87
 COPPERMANN Emile : 35
 COPPEE François : 31
 CORNEILLE Pierre : 40, 42, 58, 81
 CORNU Marcel : 183, 201
 COUSSONEAU Maurice : 19, 44, 50, 53, 124
 CRASSOUS Albert Dr : 187
 CRAVEN John : 231
 CREBILLON Fils : 61
 CUEVAS Marquis de : 62
 CUNY Alain : 20, 52
 CURTIS Jean-Louis : 21, 33

D

DALADIER Edouard : 87, 190, 201
 DARBEL Alain : 152
 DARNEL Jean : 81
 DARRAS Jean-Pierre : 53, 54
 DASTE Jean : 126, 170, 211, 227
 DAUMIER : 227
 DAVOUST Pierre : 183
 DEAN James : 223

DEBAUCHE Pierre : 227
 DEBEAUVAIS Michel : 116, 212, 220
 DEBEAUVAIS Sonia : 111, 212
 DELAN Arthur : 212
 DELAYE Roselyne : 183
 DELERUE Georges : 49
 DEMANGEAT Camille : 44, 66
 DENNER Charles : 37, 53
 DESAILLY Jean : 22
 DESCHAMPS Jean : 53, 81, 124
 DESORMIERES Roger : 19, 20, 182
 DESSAU Paul : 49
 DORT Bernard : 85
 DOUKING : 198
 DOVIZZI da BIBBIENA : 40
 DULLIN Charles : 22, 23, 36, 46, 52, 87, 88
 DUFFAUT Henri : 180, 183, 189, 202, 207, 209, 212, 233, 247, 248, 252, 256, 258, 260
 DUMAINE Roger : 223
 DUMUR Guy : 56, 124, 126
 DUPLAN Pierre : 201, 202
 DUPUY René : 54
 DURAND Georges (Abbé) : 212
 DURRENMATT Friedrich : 58
 DUSSANE Béatrix : 20, 37, 52
 DUVIGNAUD Jean : 124, 126

E

EGEN Jean : 74
 ELIOT T.S. : 18, 23
 ERISMANN Guy : 69
 ESCHYLE : 42, 85
 ESTEVE : 37
 EURIPIDE : 41, 58, 64, 85

F

FAVIER René : 18, 182, 183, 192, 198, 200, 201
 FELLINI : 223
 FOURIER Charles : 224
 FOUCHET Max-Pol : 126
 FRANCK : 24
 FRESNAY Pierre : 22

G

GAILLARD Pol : 47, 56, 90
 GANDON Yves : 28
 GAULLE Général de : 42, 188, 245
 GASC Yves : 53
 GAUTIER Jean-Jacques : 34
 GLIAS Gérard : 221, 250
 GEMIER Firmin : 36, 86
 GIDE André : 19, 28, 33, 40
 GIOVANETTI Matteo : 27
 GIRARD R. : 182
 GIRARD Simone : 212
 GIRAUDOUX Jean : 19, 42, 81
 GISCHIA Léon : 23, 37, 44, 47, 48
 GODARD Jean-Luc : 69, 223, 260
 GOEHLIE : 66, 72, 75, 224
 GOLDONI : 41, 42
 GRENIER Jean-Pierre : 22
 GUETTA Pierre : 142, 155
 GUILGUD : 198

H

HAY Julius : 64
 HENRY Hélène : 29, 30, 57, 79, 80
 HENRY Pierre : 224
 HERMANTIER Raymond : 20, 81, 226
 HERMITTE Noël : 188, 196
 HERRAND Marcel : 30
 HERRIOT Edouard : 19
 HERVE Jean : 31
 HIRSCH Robert : 52
 HOJOSI Charles : 222
 HUGO Victor : 40
 HUSSENOT Olivier : 22

I

IMBERT Maurice : 216

J

JACOMET : 31
 JAPPELLE Hubert : 225
 JARRE Maurice : 37, 49, 50, 54, 126, 141
 JAUBERT Maurice : 49
 JAUJARD Jacques : 193
 JAUNEAU René : 210
 JOLIVET André : 49
 JORRIS Jean-Pierre (JORRIS MEAULNE) : 33, 53
 JOTTERAND Franck : 140
 JOUVET Louis : 85
 JUIF Paul : 204

K

KAES René : 89
 KEATON Buster : 261
 KEMP Robert : 53
 KERDAY Jean-Jacques de : 124
 KLEE : 18
 KLEIST Heinrich Von : 34, 41, 50

L

LABORDE Henri : 105, 110, 124
 LACARRIERE Jacques : 125, 126
 LACOUTURE Jean : 218, 219
 LAGRANGE Léo : 104
 LAMBERT Albert : 30, 31
 LAPASSADE Georges : 249
 LARRUE Janine : 142, 113, 145, 147, 148, 152, 157, 159, 170, 177, 225, 229, 233
 LAURANA Francesco : 27
 LAURENT Georges : 183
 LAURENT Jeanne : 36, 39, 85, 126, 179, 193
 LAVELLI Jorge : 66, 75, 111, 135, 209, 245, 246
 LEBEL Jean-Jacques : 249, 250
 LEBESQUE Morvan : 34, 140
 LECAT Michel : 212
 LEDOUX Fernand : 22
 LEGER Fernand : 18
 LEMARCHAND Jacques : 23
 LE MARCHAND Lucienne : 37, 53
 LEMARIN Nicolas : 222
 LE MARQUET Jacques : 48

LE MOITURIER Antoine : 27
 LEQUIPE Jean : 68
 LERMINIER Georges : 36, 126
 LEROI JONES : 67
 LESBROS Mme : 183
 LEUVRAIS Jean : 20, 37
 LITAIZE Gaston : 49

M

MALRAUX André : 36, 188, 211, 245
 MANITAS DE PLATA : 170
 MANIVET Paul : 31
 MARAIS Jean : 22
 MARCHAT Jean : 81
 MARCY Gaston : 183
 MARIETON Paul : 29
 MARIVAUX : 40, 198
 MARTINI Simone : 27
 MATISSE Henri : 18
 MAULNIER Thierry : 33, 40, 55, 205
 MAX de : 30
 MAYER : 190
 MAZO Henri : 188
 MAZZOTI Pascal : 53
 MERIMEE Prosper : 26
 MESLIAND Claude : 255
 MESSIAEN Olivier : 19
 MICHAUX Marie-Thérèse : 223
 MICHEL-BECHET Régis Dr : 183, 202
 MIGNARD : 27
 MIGNON Paul-Louis : 24, 111
 MILHAUD Darius : 20, 49
 MINAZZOLI Christiane : 53
 MNOUCHKINE Ariane : 227, 264
 MOINOT Pierre : 214
 MOLIERE : 23, 31, 40, 64, 66, 72, 75,
 203, 204
 MOLLIEN Roger : 42, 53, 54
 MONDOR Pr. : 19
 MONFORT Silvia : 20, 52, 53
 MONNET Gabriel : 210
 MONNIER Henri : 40
 MONNIN Georges : 182
 MONTERO Germaine : 20, 37, 52
 MONTHERLANT Henry de : 33, 40, 70
 MOREAU Jeanne : 20, 52
 MOREL Jacques : 27
 MOTARD Alain : 68
 MOULINOT Jean-Paul : 20, 36, 53
 MOUNET Paul : 30
 MOUNET-SULLY : 30, 51
 MOURET Jean-Joseph : 20
 MOUZIN Alexis : 31
 MUSSET Alfred de : 40, 47

N

NEGRONI Jean : 20, 36, 53
 NIETZSCHE : 224
 NOEL Bernard : 20
 NOGUES Georges : 19, 183
 NOIRET Philippe : 53
 NORDMANN Marielle : 68

O

OLIVIER Laurence : 198
 ORNJHELM Chrystel d' : 19, 105, 183,
 188, 198, 212
 OSBORNE J. : 42 58

P

PAILHERET Edmond : 201
 PANIGEL Jacques : 226
 PANIZZA Oscar : 246
 PARENT Michel : 81
 PARIS Jean : 124, 126
 PARROCEL : 27
 PAULHAN Jean : 23
 PERRIER : 183
 PERU : 27
 PHILIPPE Gérard : 16, 33, 34, 35, 36, 37,
 52, 53, 54, 124, 140, 192, 193, 205, 223
 PICASSO Pablo : 18
 PICHETTE Henri : 37
 PIGNON Edouard : 48
 PILAR Mario : 53
 PINAY Antoine : 190
 PIRANDELLO Luigi : 34
 PLANCHON Roger : 62, 63, 61, 66, 71,
 75, 76, 111, 126, 135, 136, 137, 170
 PLAUTE : 192
 POIROT-DELPECH Bertrand : 259
 POMPIDOU Georges : 188
 PONS Georges Dr : 18, 183, 186, 201,
 202, 255
 POTTECHER Maurice : 32, 86
 POULENC Francis : 19, 20
 PRASSINOS Mario : 48
 PREVOST Elisabeth : 183
 PRODOMIDES Jean : 49
 PROKOFIEFF : 64
 PUAUX Paul : 103, 198, 212, 213, 228
 PUIG Michel : 69

Q

QUEANT Gilles : 55, 80

R

RAIS Alain : 227
 RAVEL Maurice : 64
 REAL Anthony : 29
 RE Michel de : 81
 RENARD Jules : 51
 REMI Jean-François : 53
 RENE (le Roi) : 27
 RESNAIS Alain : 223
 REY Achille : 193, 203
 REYBAS André : 81
 RIGORD Agis : 29
 RIMBAUD Arthur : 222
 RIPERT Félix : 29
 RIQUIER Georges : 53, 54
 ROBINSON Madeleine : 22
 ROCH Madeleine : 30, 31
 ROSNER Jacques : 111
 ROUAULT : 227
 ROUCH Jean : 260
 ROUGERIE Jean : 227
 ROUSSIN André : 40
 ROUVET Jean : 98, 197, 206
 ROUVIER Paul : 186, 187
 ROUX Jean-Pierre : 247, 248, 253, 255
 ROY Claude : 38, 45, 61, 191, 205, 224

S

SAMAZEUILH Alyette : 124
 SANTOS Turibio : 68
 SARRAUTE Claude : 260
 SARTHOU Jean-Louis : 222
 SARTRE Jean-Paul : 23, 42, 205, 246
 SAVERON Pierre : 46, 124, 194
 SCHLESSER André : 36, 53
 SCHLUMBERGER Jean : 23
 SECOND-WEBER Mme : 30
 SENEQUE : 66, 72, 75, 224
 SERRIERE Marie-Thérèse : 21, 32, 41, 44, 46, 86, 88
 SERVANT Philippe : 222
 SICARD Emile : 31
 SILVAIN : 30, 31
 SIMON Alfred : 77, 111, 126
 SHAMIR Igal : 68
 SHAKESPEARE : 18, 20, 21, 33, 39, 41, 45, 58, 64, 71, 192, 224
 SOPHOCLE : 41, 85
 SORANO Daniel : 53
 SPIRA Françoise : 33, 36, 53
 STARCK Claude : 68
 STRINDBERG : 23
 SUPERVIELLE Jules : 28, 32, 40
 SYNGE : 23

T

TAMIZ Edmond : 227
 TEMKINE Raymonde : 60, 78, 79, 97, 100, 174, 181, 210, 211
 TOPART Jean : 53
 TOUCHARD Pierre Aimé : 24, 41, 87, 126
 TOURAILLE Michel : 222
 TREHARD Jo : 210, 211
 TROW Karel : 49
 TRUFFAUT François : 223

V

VALDE Pierre : 22
 VALVERDE José : 227
 VAN LOO : 27
 VERNET : 27
 VIAN Boris : 173
 VILAR Jean : 13 à 25, 27, 28, 36 à 66, 68 à 73, 75, 77, 81, 87 à 90, 93, 94, 101, 103, 104, 111, 116, 120, 121, 123, 142, 172, 173, 182 à 186, 188, 191 à 212, 220, 224, 226, 245 à 252, 254, 255, 257 à 261, 263
 VITOLD Michel : 52
 VIOLLET-LE-DUC : 26

W

WAGNER Richard : 64
 WEBERN Anton : 64
 WELLES Orson : 193
 WILLIAM Maurice : 40
 WILSON Georges : 37, 42, 53, 54, 58, 61, 63, 64, 65, 207, 246

Y

YVON Francine : 69

Z

ZERVOS Christian : 17, 18, 19, 182

TABLE DES MATIÈRES

<i>INTRODUCTION</i>	13
PREMIÈRE PARTIE — EVOLUTION ARTISTIQUE DU FESTIVAL	15
<i>Chapitre I — LA REVOLUTION D'AVIGNON</i>	17
<i>Section I — GENESE DU FESTIVAL</i>	17
I — Sa naissance	17
II — Jean Vilar	22
III — Avignon	25
IV — Les ancêtres du Festival	28
V — Jeunesse du Festival	32
<i>Section II — LE STYLE DU FESTIVAL</i>	38
I — Le répertoire	39
II — La dramaturgie	43
<i>Chapitre II — LE DEUXIEME SOUFFLE</i>	57
<i>Section I — LE BOULEVERSEMENT DE 1966</i>	59
I — Les causes	59
II — Le XX ^{me} Festival	62
<i>Section II — LE NOUVEAU VISAGE DU FESTIVAL</i>	65
I — Le théâtre et la danse	65
II — La musique	67
III — Le cinéma	69
<i>Section III — FESTIVAL DE CREATION</i>	70
<i>Chapitre III — L'ERE DES FESTIVALS</i>	78

DEUXIÈME PARTIE — CONQUETE D'UN PUBLIC	83
<i>Chapitre I — LES MOYENS EMPLOYES</i>	89
<i>Section I — SUPPRESSION DES OBSTACLES MATERIELS ET PSYCHOLOGIQUES</i>	90
I — Le prix des places	90
II — La salle	94
III — L'accueil des spectateurs	98
<i>Section II — RAPPORTS AVEC LES COLLECTIVITES ET LES ASSOCIATIONS CULTURELLES</i>	100
<i>Section III — ORGANISATION DE L'ACCUEIL COLLECTIF</i>	104
I — Les Rencontres Internationales	105
II — Les Centres du Festival	116
<i>Section IV — LES RENCONTRES DU VERGER</i>	124
<i>Chapitre II — LE PUBLIC</i>	131
<i>Section I — EVOLUTION QUANTITATIVE DU PUBLIC</i>	131
<i>Section II — LE PUBLIC</i>	140
I — Origine géographique des spectateurs	143
II — Composition du public	149
III — Les rapports du public avec le Festival	153
IV — Les spectateurs, les festivals et le théâtre	157
V — Le Festival et le tourisme	160
VI — Les fluctuations du public	164
VII — Le public local	166
VIII — Le public du Verger	170
IX — L'attitude du public	172
TROISIEME PARTIE — LE FESTIVAL ET LA CITE	175
<i>Chapitre I — LA CITE, ELEMENT MOTEUR DU FESTIVAL</i>	179
<i>Section I — LE COMITE 1947-1953</i>	182
I — Les difficultés financières	184
II — Les difficultés municipales	186
III — Difficulté du choix des pièces	191

<i>Section II — LA CRISE DE 1953-1954</i>	195
<i>Section III — LA CONCESSION 1954-1965</i>	205
<i>Section IV — LA REGIE MUNICIPALE</i>	208
I — Le régime juridique	208
II — L'organisation	212
III — Le financement	214
 <i>Chapitre II — LES REPERCUSSIONS DU FESTIVAL SUR LA CITE</i>	218
<i>Section I — INFLUENCE CULTURELLE</i>	219
I — Pendant le Festival	220
II — Le Festival et le développement culturel d'Avignon	224
<i>Section II — LES CONSEQUENCES ECONOMIQUES DU FESTIVAL</i>	233
I — Les opérations d'équipement	234
II — Les opérations courantes de fonctionnement	235
 1968 — LE FESTIVAL DE LA CONTESTATION	243
CONCLUSION	263
ANNEXES	267
BIBLIOGRAPHIE	293
SOURCES ET DOCUMENTS	294
TABLE DES CARTES ET GRAPHIQUES	295
TABLE DES TABLEAUX	296
TABLE DES ANNEXES	298
INDEX DES NOMS DE PERSONNES	299
TABLE DES MATIERES	303

NOTES DE SOUTENANCE

I

Même encloses dans leurs remparts et ancrées sur le roc, les villes sont mobiles dans le cours du temps.

Nul sociologue ne peut prévoir leur devenir. Jadis bâties par la volonté de l'homme près de la source, à l'ombre d'un arbre sacré, elles sont devenues carrefour de voies conquérantes ou marchandes, hauts lieux visités par des foules en prière, en marche vers Saint Jacques ou vers Rome, points stratégiques fortifiés imposant à tout un pays une poignée d'hommes en armes.

Certaines, au fil des siècles, se sont endormies à l'écart des voies ferrées qui drainaient vers Paris les richesses de la province, d'autres ont survécu, et leur survie atteste étrangement, au milieu des déterminismes matérialistes, la fidélité de l'homme aux pierres élevées par ses ancêtres et la réponse de de l'Invisible éclatante de signes tangibles.

Tel est le destin d'Avignon depuis sa fondation sur le rocher des Doms, vigile du Rhône peuplée par les Ligures et les Volques avant de devenir colonie latine puis colonie romaine. Pierre d'angle du Royaume d'Arles au IX^m^e siècle, ville d'Empire, Avignon choisit l'hérésie albigeoise, c'est-à-dire l'indépendance plutôt que la suzeraineté de la France.

Au XIV^m^e siècle, la ville précise sa vocation d'être une capitale de la pensée. Une université, fondée par le Pape Boniface VII, devient, sous Clément V, l'un des pôles de la Méditerranée, affirmant une nouvelle alliance avec la latinité, cependant que Jean XXII, le successeur de Clément V, bâtit ce palais qui est, selon Froissart, "la plus belle et la plus forte maison du monde".

La seconde vocation d'Avignon se dessine à l'ombre de la tiare, celle de ville internationale. Les papes retournés à Rome, Avignon a porté son palais vide comme un fardeau inutile — prison ou caserne — dans une cité vouée à la prospérité commerciale des poteries et de la garance.

Pourtant, la ville de dix-huit conciles ne pouvait pas connaître le sommeil d'un chef-lieu prospère.

Le rêve de Jean Vilar a tiré des ombres le décor prestigieux du palais des Papes, faisant surgir le théâtre que réclamait en Europe le monde de la pensée : Jean Vilar, qui aurait pu être Molière ou Sacha Guitry, s'il avait écrit, s'il n'avait préféré vivre dans le monde ardent et sombre de Shakespeare.

Sans doute, il ne pouvait s'agir de culture populaire au sens que donnaient à ce terme quelques esprits plus généreux que réalistes : il en est de la culture comme de l'eau d'une source, elle n'attire que les altérés prêts à affronter une longue route pour se désaltérer.

Avignon retrouve les foules ardentes d'étudiants de tous pays, venus comme jadis entendre la voix des maîtres. Avignon s'éclaire sous les feux des projecteurs, comme il y a six siècles elle flamboyait aux torches des cavalcades.

Avignon s'affirme comme cité internationale, rayonnante comme sous Clément V ou sous Jean XXII, réunissant chaque année plus de fidèles que n'en ont rassemblé ses dix-huit conciles.

Un tel destin méritait d'être étudié par un historien, un économiste, un juriste, un sociologue.

Remercions Mademoiselle Arlaud d'avoir été tout cela et d'y avoir ajouté, pour nous faire comprendre une histoire singulière, tout l'amour qu'elle porte à sa ville natale.

Jean SERVIER

*Professeur à la Faculté des Lettres
et Sciences Humaines
de l'Université de Montpellier*

II

Ce livre est donc la thèse de doctorat d'Etat ès science politique, soutenue par Mademoiselle Catherine Arlaud. Elle a accompli à l'Université de Montpellier une excellente scolarité, n'abandonnant pas les qualités reçues de ce bord-ci du Rhône, fertile en esprits curieux ou critiques avec parfois une tendance à la dispersion, pour acquérir quelques-unes des vertus des terres de royaume porteuses en général de travaux profondément structurés.

Le sujet de la thèse de Mademoiselle Arlaud sur le festival d'art dramatique d'Avignon, lui a été suggéré par le professeur Georges Desmouliéz : ses collègues doivent signaler l'importance de son inspiration dans le travail qui est aujourd'hui publié. Attaché organiquement aux arts et ayant répondu à l'appel populaire qui le sollicitait, le président de Mademoiselle Arlaud a été l'un des initiateurs du mouvement de renouveau esthétique et de décentralisation culturelle qui a refait de Montpellier en vingt ans, à partir du gros bourg médical, militaire et viticole qu'il était devenu après la Libération, une authentique capitale régionale au carrefour des civilisations de langue d'oc. En post-face d'un livre consacré à la plus récente gloire d'Avignon, il était juste de rendre hommage à la cité et à la vieille université tout proche où de nombreux étudiants viennent achever leurs études supérieures.

Le lecteur n'aura pas trouvé ici autre chose qu'une analyse objective du phénomène constitué par le festival d'Avignon. Tout en les félicitant d'avoir publié ce livre, nous regretterons que la hâte des éditeurs ait quelque peu pressé Mademoiselle Arlaud : avec encore un peu de temps, deux aspects eussent mérité d'être davantage développés ; d'une part, l'étude du régime juridique de droit administratif et de droit privé applicable au fonctionnement du festival ; d'autre part, surtout, du point de vue de la science politique, l'analyse quantitative du contenu des programmes présentés (tendances idéologiques des auteurs, analyse du comportement de leurs personnages), et l'étude en profondeur du retentissement politique du festival tant sur le plan local que national : mythes lancés, comportements collectifs et attitudes des spectateurs, des acteurs, et de ces autres spectateurs du spectacle lui-même que peuvent être à l'occasion les avignonnais, dans les rues ou appuyés à quelque balustrade.

Le résultat inattendu auquel est arrivé H. Marcuse c'est d'avoir montré, en définitive, dans *Eros et Civilisation*, que les formes de la liberté ne pouvaient plus être exactement conformes à la conception originale de la liberté avant la libération. L'éclatement des formes en crée de nouvelles et il n'y a pas d'informel sauf dans quelques manifestations rares de la folie.

Nous ajouterons qu'une question aurait pu de surcroît être posée par l'auteur : pourquoi n'y a-t-il pas eu ici en Avignon une théâtre populaire dans l'ancienne langue provençale ? La mode comme la liturgie ne vont-elles pas dans le sens du pop' et du vernac ?

Le travail de Mademoiselle Arlaud s'inscrit à présent dans la suite des études comparatistes des styles des grandes manifestations contemporaines de théâtre depuis le milieu du XX^{ème} : Pékin, Londres, Dakar, il restait Avignon.

Claude GOYARD

*Professeur à la Faculté de Droit
et des Sciences Economiques
de l'Université de Montpellier*

Visa du Président

Thèse admise à la soutenance

P. les membres du jury

Le Président :

G. DESMOULIEZ

Visa du Doyen

Autorisation de soutenir et

permis d'imprimer

Montpellier, le 28 Mai 1969

Le Président du Conseil Transitoire de Gestion
chargé des fonctions de Doyen :

A. GOURON

IMPRIMERIES
RULLIÈRE - LIBECCIO
84 - A V I G N O N
Dépôt légal
3^{me} trimestre 1969

